# النقد الأدبي

## بين

## القديم والحديث

دكتور
مدحت الجيار
رئيس قسم اللغة العربية
آداب الزقازيق

الطبعة الثالثة

# تقديم: حول المادة والمنهج

تقوم العلاقة بين الشاعر والتراث بمجرد أن يبدأ الشاعر في كتابة نوعه الشعرى. لأنه يتناص مع هذا التراث ابتدأ من الموروثات اللغوية والأسلوبية والموسيقية ، وانتهاء بالقضايا والموضوعات التي تملك تطورا ذاتيا واجتماعيا عبر حلقات التاريخ القديم والوسيط والحديث.

ومن ثم تتحرك علاقة الشاعر بالتراث عبر عصور ومذاهب ومدارس واتجاهات.قد تتعاصر، وتتداخل، وتسيطر إحداها - أحيانا - ولكنها تعود إلى هامش النص ، بعد ما كانت تمثل متنه. ويتكون بهذه الحركة ملامح التراث الخاص بكل عصر ومذهب وكل شاعر.

وبناء على ذلك أن مفهوم الشاعر والتراث كليهما يتغيران ويتطوران. مما يزيد في تمايز خصائص كل مرحلة وكل شاعر. وبناء على ذلك ، يقوم هذا البحث على دراسة علاقة الشاعر بالتراث، في عصوره المتعددة المتغيرة المتطورة، وفى نظريات الشعر التي تناسب كل مرحلة وعصر. من أجل رصد ملامح هذه العلاقة في كل مرحلة تاريخية ، وكل نظرية، عاشها الشاعر العربي والشعر العربي على السواء.

ولذلك اتجه البحث توجهين: الأول: ويمثله الباب الأول والثاني، ويدرس علاقة الشاعر بالتراث في النظريات الشعرية الأربع وهى : المحاكاة، التعبير ، الخلق، الواقعية. وكان البحث حريصا في هذا الاتجاه على التعرف على النظرية الشعرية في مفهومها وخصائصها الغربية. والوقوف على طريقة دخولها إلى نظريتنا ونصنا النقدي و الشعري العربي لرصد الاختلاف الحادث لها بعد الانتقال عن مصدرها الغربي إلى مستقرها العربي . الأمر الذي دفع

البحث إلى بعض التفاصيل والتحليلات التاريخية والفنية الخاصة بهذه النظريات في تراثنا العربي بعامة والشعري منه بخاصة، لأنها تتحول - بعد ذلك - إلى تراث عربي، يدخل في تحديد مفهوم الشعر، ومفهوم الشاعر ومفهوم التراث ، وبيان العلاقة فيما بين هذه العناصر الثابتة في كل عصر ونظرية، وهي علاقة متغيرة في كل عصر ونظرية .والخلاف المستمر بين القديم والجديد، والثابت والمتحرك. ولقد عولج هذا الاتجاه في البابين الأول والثاني لتفقد علاقة الشاعر بالتراث في خمسة فصول على خلاف البابين التاليين حيث سيقع كل منهما في ثلاثة فصول فقط.

أما التوجه الثاني للبحث، فهو توجه تطبيقي، يتابع علاقة الشاعر بالتراث منفي خلال النصوص الشعرية العربية في عصور التاريخ العربي المتتابعة: الجاهلي والإسلامي، الأموي، العباسي، المملوكي والعثماني، والحديث، في محاولة لرصد هذه العلاقة الجوهرية المستمرة في كل عصور الشعر العربي ونظرياته.

وقد حرص الباحث على أن يكون كل فصل مكملا لما قبله ، ممهدا لما بعده. وبسبب طول الفترة التاريخية اكتفى البحث ببيان العلاقات الجوهرية بين الشاعر والتراث، دون الوقوف عند التفاصيل التي لاتنتهي في كل عصر وكل مذهب، بل لدى الشاعر الواحد، فوقف عند النماذج الممثلة للعصر أو للنظرية أو للشاعر الفرد.

ومن ثم عالج البحث شواهده في كل مرحلة وعصر ومذهب من خلال نصوص شعرية للشعراء المتميزين في كل من ذلك.

فهؤلاء الشعراء - المستشهد بشعرهم - صانعو هذه الخصائص الشعرية والعلاقات الجوهرية بين الشاعر والتراث. وبذلك استغنى البحث عن الشعراء الذين يكررون ما يقوله شاعر (المرحلة) أو شاعر (المذهب) أو الشاعر الذي صبغ العصر برؤيته وشعره: امرئ القيس وحسان بن ثابت، في العصر الجاهلي وعمر بن أبي ربيعة، وجرير، والفرزدق، في العصر الأموي، وبشار، وأبو نواس، وأبو تمام، والبحتري، والمتنبي، وأبو العلاء المعري، في العصر العباسي. والبارودي، وشوقي، وحافظ، ومطران، وشكري، والعقاد، والمازني، والشابي، وميخائيل نعمة، وإبراهيم ناجي، وعلي محمود طه، وصلاح عبد الصبور، وحجازي، وأمل دنقل.. الخ.

وكلهم شعراء يمثلون التطور العام للشعر العربي، في عصوره ومذاهبه ونصوصه المتنوعة. كما يمثلون النقلات الأساسية في تاريخ الشعر العربي كله. وتمثل النصوص التي استشهدنا بها من دواوينهم، نماذج لبيان العلاقة بين الشاعر العربي والتراث وهي موضوع الدراسة في هذا البحث.

وبسبب طول الفترة التاريخية التي تقترب من (١٥٠ ق. هـ) إلى (١٤٢٠ هـ)، أي حوالي ألف عام وخمسمائة، فقد قسم البحث هذه المراحل إلى بابين كبيرين: درس الأول منهما: التراث والشاعر في العصر العربي الممتد من العصر الجاهلي إلى نهاية الدولة الأموية (١٥٠ ق. هـ ١٣٢ هـ).

ودرس الفصل الثاني من هذا الباب: الشاعر العربي وتحديث الشعر والتراث كليهما، خلال العصر العباسي (١٣٢ هـ ٦٥٦ هـ) وقد درس الشعر العربي: من بشار إلى شعر أبي العلاء المعري خاصة، ثم درس الفصل الثالث من الباب مرحلة التقليد والتناسخ وعصر سيادة النثر في العصرين المملوكي والعثماني للوقوف على مرحلة الجمود الشعري بين فترتي ازدهار، سابقة (عباسية) ولاحقة (إحيائية) وهي موضوع الباب الرابع والأخير.

ولهذا، درس الباب الرابع الشاعر العربي الحديث وعلاقته بالتراث وقسمه إلى ثلاثة فصول مثل الأبواب السابقة. درس في الفصل الأول منهما: تحديث الشعر العربي بالاحياء والبحث للتراث الشعري المزدهر (بين الجاهلية ونهاية العصر العباسي) وتوقفت هذه الوحدة من البحث عند شرح مراحل الاحيائية الثلاث (الطهطاوي - البارودي - شوقي) وهي المحطات الرئيسية في الفترة الاحيائية التي امتدت طوال القرن التاسع عشر ومنتصف القرن العشرين الميلادي.

ودلف الفصل الثاني من الباب الرابع إلى دراسة الرومانسية العربية والتراث، وركز على تطور الذات الشاعرة العربية في القرن العشرين، واتساع مفهوم التراث إلى أفق إنساني يتجاوز الزمان والمكان. وحاول هذا الفصل رصد علاقة الشاعر العربي الرومانسي بالتراث من خلال شعرائه الكبار كما فعل في بقية الفصول، ورصد علاقتهم بالتراث الشعري والشعراء العرب في عصور نهضة الشعر العربي بعامة، والغربي الحديث بخاصة.

ولم يغفل هذا الفصل بخاصة تنوع المذاهب الرومانسية في مصر ، والشام ، والمغرب العربي، والمهجر، في محاولة لرصد التنوع في نصوص هؤلاء الشعراء الذين نقلوا الشعر العربي إلى أفق جديد ، هو أفق عالمي وإنساني، رغم محليته، وذاتيته وخصوصيته .

وختم البحث بالفصل الثالث والأخير من الباب الأخير. وقد خصص لدراسة انفتاح النص الشعري ، والجدل مع جوهر التراث في شعر التفعيلة العربي خلال الفترة من خفوت الصوت الرومانسي إلى تعدد الأصوات في القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة . وتطرق هذا الفصل بخاصة إلى شعراء متفرقين في طرق كتابة نص شعر التفعيلة وكيفيات التعامل مع التراث الشعري وغير الشعري، العربي والغربي.

وبذلك يكتمل البحث في شقيه النظري في الباب الأول والثاني · والتطبيقي التحليلي في البابين الثالث والرابع · ليقدم رصدا لعلاقة الشاعر العربي بالتراث ·

وقد انطلق البحث من اجتماعية الظاهرة الشعرية في نشوئها وتطورها ، وتواريها في هامش النص الشعري أو في صعودها إلى متن النص ، وتصدر المشهد الشعري في أي عصر من العصور أو مذهب من المذاهب أو شاعر من الشعراء · كما استخدم البحث المبدأ نفسه في رصد التطور التاريخي لظاهرة علاقة الشاعر بالتراث ·

وركز البحث في كل فصل من فصوله على أن المبدأ الجمالي والصيغة الفنية للنص الشعري ، تخضع للبنية الثقافية الأم التي تولد عنها الشاعر والنص والتراث والمتلقي على السواء في كل عصور الأدب العربي، وكل نظرية من نظريات الشعر الكبرى : المحاكاة والتعبير والخلق والانعكاس. ومناهج البحث الحديثة مثل: البنيوية والأسلوبية والتفكيكية ، ولا يبتعد ذلك عن مناهج العلوم الإنسانية التي تتخذ من الأدب مادة للبحث العلمي مثل : علوم الاجتماع ، والنفس ، والتاريخ · ولم ينس البحث خلال تحليله للعصور أو للتطور التاريخي ، الإشارة إلى البناء المادي والحضاري · الذي ولد البناء الثقافي والروحي . ذلك أن البناء الثقافي - رغم أنه بصورة عامة انعكاس للبناء الأساسي المادي في المجتمع - فإنه ليس انعكاسا آليا أو تعبيرا سلبيا ، فالعلاقة بين الاثنين علاقة تأثير وتأثر دائبة ، قانونها التفاعل والتداخل - إذ يتضمن كل شكل من أشكال التعبير الثقافي جوانب فردية وعناصر ذاتية ومبادرات إنسانية خلاقة - ( مقدمة في نظرية الأدب ص ١٠ )·

ويفسر هذا ما رصدناه من قيادة بعض الأفراد / الشعراء ، وبعض النصوص/ الخاصة ، لنظرية شعرية ، أو اتجاه في تشكيل النص الشعري. وما رصدناه من نقل النظريات الشعرية الغربية، إلى خصوصية عربية ، ونصوص شعرية عربية خاصة باللغة العربية. إذ رصد البحث التطور التاريخي والاجتماعي والشعري لعلاقة الشاعر بالتراث من خلال منهج اجتماعي تاريخي تحليلي ، يستشهد بما يمثل جوهر حركة المجتمع والتاريخ والفن الشعري.


دكتور/ مدحت الجيار

رئيس قسم اللغة العربية

آداب الزقازيق

# الباب الأول

## الشاعر والتراث

## في

## نظرية الأدب





# الفصل الأول

## الإطار الاجتماعي لجدل الشاعر والتراث



تبدأ علاقة الشاعر بالتراث، منذ اللحظة الأولى التي يجرب فيها قدراته المشكلة للنص الشعري، وتتحقق هذه العلاقة حين (يصنع) أو (يبدع) النص الشعري الأول بالنسبة له - وتتطور هذه العلاقة - فيما بعد - حتى تنتهي بقدراته على الكتابة الشعرية بعامة.

وخلال هذه المرحلة الطويلة تتطور هذه العلاقة مرة، أو عدة مرات حسب علاقة الشاعر بنصه، ووعيه ذاته الشعرية، ووعيه بأدوات وماهية ومهمة النص الشعري. ويعنى هذا أن علاقة الشاعر بالتراث لا تتوقف، لأنها علاقة جدل دائم مع موروثه الخاص من التراث ككل، تنميها قدرات، وثقافة، ومهمة واضحة للنص الشعري. وتختلف هذه العناصر كلها (الأداة، الماهية، والمهمة، والقدرات والموروث) من شاعر لأخر، ومن جيل إلى جيل، أو من عصر لأخر ومن مذهب لأخر - الأمر الذي يضع بين أيدينا علاقات مع التراث بعدد هؤلاء الشعراء فنكون أمام نوعين من هذه العلاقة:

**الأولى:** بين الشاعر العربي والتراث بعامة. وهى علاقة يغلب عليها التجريد .لأنها تتناول موضوعا نظريا يدخل في درسه عوامل تاريخية وحضارية واقتصادية وسياسية ولغوية ونفسية.

**الثانية:** بين شاعر عربي محدد مع شريحة من التراث بعامة. كان تدرس موقفه الخاص من التراث، في نص شعري بعينه. ولكن النوعين لاغني عنهما، ونحن نرصد علاقة الشاعر بالتراث، أو علاقة الشعر بالتراث إذ لا يخلو الأمر من التعرف على مكونات الشاعر، وعصره، ومذهبه الشعري.

فهما نوعان من الدراسة يصب بعضه في البعض الأخر. والشاعر، وهو يمارس - علاقته بالتراث - لا يفصل بين هاتين العلاقتين.

فمنذ اللحظة الأولى التي يجرب فيها الشاعر أدواته أو يكتب فيها قصيدته أو يبدع عملا شعريا ذا شكل ما ، يكون حتى هذه اللحظة قد عرف بعضا من تراثه ، وتعرف على طريقة توظيف هذه الأدوات في تشكيل النص الشعري · ويكون قد ضبط علاقته بالشعر وبالتراث ، أو اختيار أحد الطرق في التعامل مع عنصري تشكيل النص.

لذلك فالتعرف على مكونات الشاعر كذات مبدعة ضمن ذوات مبدعة كثيرة لابد أن يصل بنا إلى معرفة بطبيعة نصه ، وفهمه لماهية ومهمة الشعر والتراث كليهما · لان الذوات المبدعة في كل عصر تتجادل مع بعضها البعض كما تتجادل مع النص الذي تبدعه · بتاريخه وتقاليده ، ومع تراث أمته بتاريخه وتقاليده · فالأنواع الأدبية تثرى بعضها البعض ، والمذاهب الأدبية تثرى بعضها البعض ، حتى يصل الأمر إلى جدل عام بين الأدب ، والفنون التشكيلية ، والفنون الجميلة ، بل جدل عام بين بنية ثقافية فنية أدبية شعرية فكرية وبين البنية المادية الحضارية في كل المجتمع ·

ودون أن ننسى البنية الثقافية والحضارية الام التي تولد عنها ـ وفيها ـ كل هذا الجدل · يأخذ النص ـ في كل من مجالاته على حدة ـ خصائص من كل هذه الدوائر المتداخلة · بالإضافة إلى خصائص متميزة وسمه بهذا المبدع عند تشكيله · لأننا نجد في النص وصاحب النص وواقع النص شروطا عامة تصل إلى درجة ، الإجبار الاجتماعي ، للنص ليتشكل في مجمله وفق شروط خاصة تتدخل فيها كل العناصر المكونة على سبيل المثال: نجد ، في الوجدانات الفردية ذاتها ، منطقة كاملة من التصورات ، والعواطف ، والميول ، لاتتفسر بواسطة سيكولوجيا الفرد ، بل بالنظر إلى احتشاد الأفراد في مجتمع. (1)

كما نجد في المجتمعات نفسها الخصائص المتشابهة في الظروف لدرجة تصل إلى هذا الإجبار الاجتماعي . ولكنه - في هذه الحالة - يكون أجبارا اجتماعيا تاريخيا . ولأتخرج نصوص الثقافة والفكر والفن والأدب عن إجبار قريب من هذا الإجبار أعنى إجبار المادة التي تشكل بها هذه النصوص. والوظائف التي تناط بها . إذا يتدخل مفهوم ( الجمال ) وفلسفة (الفن). ومفهوم النوع الأدبي الممارس في هذا كله .

فـ - التعبير الإبداعي ، بكل أشكاله، يجد حيوية مدهشة لحظة العبور من مجتمع إلى آخر . فالفن يبدو غالبا مرتبطا .. بانتقال نموذج تجربة اجتماعية إلى آخر - سواء أكان ذلك في أن النص الثاني ، يحتل مكان الأول بعد حرب أو فتح - أو أن تكون المسالة في تغيير داخلي في طبيعة سياسية ... أو كان ذلك بأن الدينامية الداخلية لمجتمع ما تجر بعد ذاتها إلى تغيير في نمط الإنتاج الاقتصادي .. أو كان ذلك ، أخيرا، أن يلتقي مجتمع تقليدي ما أثر التغيير الحاسم . ويرى قيام وسط تقني جديد ... فإذا ما لفتنا الانتباه لذلك نستنتج أن حقب الإبداع الفني الكبرى . يرتبط أكثرها قوة وتعقيد بتغيرات كهذه . [٢]

وبعيدا عما يشيع من مصطلحات الوجدان الفردي ، والوجدان الجماعي ، والوجدان الإنساني (العالمي). فهناك تغير يحدث في مفاهيم كل الأشياء والثقافات والفنون والآداب حين تتغير وظيفة هذه العناصر وحين تتغير الأطر الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تظلها .

كما يفهم من هذا ، أن إبداع العقل الإنساني ينتقل من مجتمع لآخر، ومن فرد لآخر، بفعل عوامل كثيرة ومتنوعة ومتجددة ، الأمر الذي يجعل النظر إلى علاقة الشاعر بالتراث (بخاصة) تخرج من إطارها الفردي إلى آفاق إنسانية عامة تتجاوز النوع والنص الذي يكتبه والتراث الذي يدين له بالولاء إلى أنواع أخرى ، وتراث آخر ، ولغة أخرى . بسبب شروط استثنائية - لدى الفرد كالهجرة والنفي والرحلة والسجن والعبقرية - ولدى الجماعة - كالفتح والغزو والحرب والكوارث الطبيعية وسيادة ثقافة أمة أخرى - وقد تكون بفعل شروط طبيعية تخضع لقانون التطور العام في المجتمع.

ويعود بنا سياق التحليل إلى النقطة الأساسية، وهي أن علاقة الشاعر بالتراث ، علاقة مزدوجة من ناحية ، ومتعددة ومتطورة من ناحية أخرى . ذلك أن : الإبداع الأدبي والفني، في الذروة من قوة الإنسان الخلاقة .وهي في الأساس القوة الأعمق اتصالا بطبيعة الإنسان... والخلق الأدبي لا يصور وكأنه يدور في حلقة باطنية منطوية على ذاتها بل ينبثق عن ذات عاقلة، شاعرة ، ليتوجه إلى الآخرين بما تفيض هذه الذات ، ويعمم عليهم هذا الفيض الفكري الشعوري ويجعلهم شركاء فيه. من هنا فإن صفة الاجتماعية ملازمة حتما للأدب كما أنها تلازم الإنسان انطلاقا من طبيعته . ، [٣] ومن طرق علاقته بما حوله .

ويعني هذا أن الآخر ( فرد - جماعة ) - شريك لهذه الذات المبدعة في نصها ، وفى تراثها، لأن الآخر هنا يحمل سمات مشتركة على المستوى النظري أعنى مفهومه للنص، وللتراث الذي يمثل أحد مكونات الذات المبدعة في الوقت نفسه . فالموروثات لا تموت بل تظل في ذاكرة هذه الجماعة . وبالتالي في ذاكرة الأفراد - بنسب مختلفة - وهو ما يخلق حلا لشفرات النص عند تلقيه بين صاحب النص ومتلقيه، وإلا لأصبح النص الأدبي ، ذا دلالات مختلفة تستحيل معها عملية التلقي أو المشاركة.

والشعر كغيره من الأنواع الأدبية نص مفتوح ، إذ ليس مجرد علاقات لغوية تتشابك وتتكاثف حتى تشكل نصا شعر، بل نص مفتوح على مغاليق النفس الإنسانية وسراديبها الغامضة . ومفتوح على هذا العالم المكتشف هو ( مفتوح على الواقع والآخر ) .

وتتعمق صلته بالعقيدة والفكر ، والفلسفة ، والأخلاق والثقافة بعامة . كما تتسق صلته بالواقع الطبيعي والاجتماعي ، والموروث اللغوي والتقني والفني . ومن هنا كانت قيمة الشعر المعرفية لاتقل عن القيمة المعرفية للعلوم بل قد تزيد لأنه قد يتخطى هذه الحدود جميعا ويحلم بالمستقبل . وهو ما لا تستطيعه العلوم التجريبية . وهنا يصبح الحدس والكشف من خصائص هذا الشعر .

لهذا يملك الشعر سحره رغم التقدم العلمي والتكنولوجي ورغم المكتشفات الفلكية والطبيعية . لأنه لا يزال قادرا على الخلق والتنبؤ والاستشراف وتجاوز الواقع والذات .

بل يشكل الشعر من فوضى هذا العالم ومن غموض الذات نصا يتيح لنا تعاملا أفضل مع الذات والعالم والآخرين في الوقت نفسه .

ومع هذه العلاقات المتشابكة المتعددة ، لا يكون الشاعر مجرد ناقل ، أو محاكيا أو معبرا أو منتجا، لأنه كل هذه الصفات . لهذا لا يصلح كل انساب ليكون شاعرا . فما يطلب منه كثيرا ، وما يتصل به أكث، انه بوتقة تنصهر فيها كل هذه العناصر لتخرج لنا النص عبر معاناة احتضان النص وتخمر وإنتاجه وتشكيله حتى إننا لا نستطيع أن نحس هذه المعاناة المتشعبة ، ولأنه يخلق فينا قوة روحية بما يحمله من كشف نفسي واجتماعي وجمالي . وهو لذلك يحمل ذاكرة تراثية قوية لم تنسى الأسطورة ، أو الشعائر أو التقاليد وهو يحاول أن يتخطى الزمن والمكان لخلق حقيقة شعرية مدهشة .

وعلى الرغم من أن الشاعر يبدأ تجربة الجمالية من الحواس المباشرة التي تأخذ من عناصر الواقع الملموس ، إلا أن الشاعر لا يقف عند هذه المعطيات الأولى ، بل يتجاوزها إلى طاقته ومخزوناته النفسية والثقافية والحضارية والتراثية في أن واحد . إننا أمام ظاهرة معقدة ، تسمى الشاعر ، وأمام ظاهرة أكثر تعقيدا هي علاقاته ومكوناته وطاقاته . وكلها نصب في النص الشعري ، كما تمثل هذه السياقات جميعا تراثا خاصا للشاعر .

ولكن الذي جعله شاعرا منذ البداية حساسيته النفسية واللغوية والتصويرية . ذلك أن كل مبدع أو فنان أو أديب يملك حساسية تجاه وسيط معين ، كما لابد أن يكون ـ في حالة الشعر ـ أن يتميز بقدرة خاصة في التعامل مع هذا الوسيط . ولا تنفى حساسية الشاعر للوسيط اشتراك بقية الوسائط والموضوعان في تشكيل تجربته وموقفه الجمالي ووعيه بأدوات تحققها ، مستفيدا من أطار نفسي اجتماعي يحمل هذه الخصائص .. فأن مهمة الإطار كعامل نوعى في عبقرية الشاعر لا تتضح إلا بأن نضع هذا الإطار فدى بناء شخصية تعانى توترا دائما من ضغط الحاجة إلى النحن ... (٤)

وتظهر هذه العلاقات والقدرات كلها ، عند تحليل النص حيث يصبح النص ، رموزا لمنطلقات التحليل بكل أشكالها إذ كل المناهج والمذاهب قد تجد نفسها في كل نص شعري مهما يكن موقعه الزمني أو المكاني. يضاف إلى ذلك أن الأعمال الشعرية الخالدة تظل آلاف السنين لأنها قابلة للحياة رغم تقلب الزمان والمكان، وقد تسمى هذه الحالة في بعض الكتابات بأنها · الخلود · وهو خلود نسبى بالضرورة لأنه يعتمد على خطابه الانسانى لأعماق الإنسان وحواسه وتاريخه الذي يظل الإنسان في حاجة إليه.

وللأسباب نفسها قد يثار الخلاف حول شاعر بعينه أو عدة نصوص بعينها · لأنها تحمل خطابا شعريا يستمر بعد كتابتها وحتى بعد موت صاحبه، وزوال عصره كله ·

ويشكل الخلود النسبي من ناحية ، واستمرار فاعلية النص بعد زوال مؤلفه ومذهبه وعصره ، سلطة نصية تتعمق عبر الزمن بصرف النظر عن كون صاحب النص مجهولا أم معلوما · فلا تزال الإلياذة والأوديسة عند اليونان ، وديوان أبى نواس أو أبى تمام أو المتنبي أو المعرى عندنا مثار حوار ونقاش واستفهام على سبيل المثال · وهذه السلطة النصية تعنى تحوله إلى تراث لاغنى عنه للشاعر أو للنص الشعري على السواء ·

كما تفهم هذه القضية بعيدا عن التحقيق من أول شاعر ظهر أو أول نص لهذا الشاعر · لان الأول في هذه الظروف سيحدد التقاليد الأولى للنوع الأدبي ، ومن ثم يظل -بسبب تاريخيته - مستمرأ في تراث الشاعر وجماعته في آن واحد · ولكن الحقيقة أنه يستمر من حيث التاريخ ، أما من حيث القيمة الجمالية والفنية والاجتماعية فهناك مقياس آخر لها.

ويأتي تعريف الشاعر ـ في هذا السياق ـ صعبا ٠ لأننا ـ في كل الأحوال ـ نبسط هذا التعريف ٠ فهو إنسان يتميز بحساسية شديدة يفوق كيفها ، كيف حساسية الإنسان غير الفنان ٠ كما يتميز الشاعر بقدرة على صياغة هذه الحساسية صياغة شعرية ٠ والحساسية هنا تجاه شيء ما قد يكون الموضوع ، وقد يكون المثير الذاتي تجاه الموضوع ٠ والموضوع قد يكون النفس ، وقد يكون الواقع كما هو ، أو كما يتصوره الشاعر أو يتصور علاقاته مع الذات والأخر والعالم والواقع

ومن ثم قد لا يتغير تعريف الشاعر ، ويتغير مفهوم النص الشعري ٠ وقد يتوحد تعريف الشاعر مع تعريف نصه في بعض المذاهب كما يفعل الرومانسيون على سبيل المثال ٠ وقدرات الشاعر الصياغية تتبلور في لغته الخاصة وأسلوبه المتميز ٠ ولذلك ارتبط الشعر بقدسية الكلمة ، ودورها السحري في كل المجتمعات ٠ وارتباط الشاعر من أجل ذلك بموظفي الكلمة كالكهان . بل لا يزال الشاعر يحمل عناصر من هذه الموروثات القديمة حتى في أحدث المذاهب ٠ إذ يأخذ الشاعر صفة متميزة بين أقرانه الأدباء ٠ لأنه صاحب النغم المؤثر ، والتصوير المقنع إذ الأمر ليس في معنى الكلمات ، بل في تمثيل الإيقاع في لغة الشاع. وهى اللغة التي تعطي الشاعر صفة متميزة بين أقرانه من الأدباء ٠ وهى اللغة التي يحرص الشاعر في كل زمان ومكان على تجديدها وتطويرها ٠

ومن ثم ، فالشاعر عامل منتج لصناعته (الكلمة / الإيقاع / التصوير) وتطوره وتطور نصه الشعري ، معلق بتطور هذه العناصر ٠ وهوما يمكن أن نسميه تطور الوعي بالشعر وأدوات تشكيله ٠ لأن هذا (الوعي) هو القدرة على استخلاص (جوهر الشعر) من كل ما هو ثانوي ، وعارض ، وجزئي ، ونسبي ، إلى ما هو حقيقي معرفي ، يعيد صياغة ، الشاعر والمتلقي على السواء ٠ انه يفتح آفاقا جديدة للنغم والتصوير والتراث ٠٠ انه شخصية متعددة الوجوه والأقنعة ٠

والشاعر - في الوقت نفسه - هو آلة الزمن التي تطور من نفسها وتطور من لغة الآخر ومن نفسه. ولهذا تتنازعه علوم كثيرة في تخصصاتها ولكن يظل الجانب النفسي الاجتماعي، هو الجانب المغمور فيما قبل النص، وفيما بعد كتابة النص. بل هو الجانب مغموط الحق، في نظر علم (النقد والجمال) الأدبيين، بحجة تقديس النص لأنه السند والوثيقة القادرة على التنبؤ والإخبار والإمتاع في الوقت نفسه. وفي الوقت الذي أعلن فيه موت الشاعر، وجعله زائدة في الدراسات الشكلية الجمالية تنبه فيه بعض الدارسين لأهمية المدخل النفسي الاجتماعي للنص، وتفسيره بمناهج نفسية اجتماعية إلى جوار بقية المناهج الأخرى، التي تعتمد على النص في المقام الأول ذلك: ف " إن أصدق سيرة يمكن أن تكتب لأي فنان من الفنانين هي تلك التي تبقى مخلصة للعمل نفسه. لا لمجموعة الظروف التي أحاطت بعملية الإبداع، لا للصدف أو الملابسات التي اكتشفت حياة الفنان، بحيث يلتمس الباحث في صميم "العمل" نفسه عونا له على فهم الفنان وتأويل حياته ".[5]

إذ الغوص في دراسة الحساسية والتكوين النفسي أو السيرة الذاتية للشاعر، لن نخرج عن حدود النص الشعري بتحليل علاقاته، وتأويل رموزه.

مع الأخذ في الحسبان بأن دراسة هذا الجانب ليس هدف تاريخ الأدب أو النقد الأدبي أو علم الجمال بل هو واحد من المناحي الفرعية للنقد وعلم الجمال ( يتحول إلى علم النفس الإبداعي ) و ( علم النفس اللغوي ). بينما يأخذ علم اجتماع الأدب وعلم النفس الاجتماعي البحث في علاقة هذه ( الأنا / الذات / النفس ) بالآخر، وواقعه الاجتماعي والنفسي، لان صلة ( الإنسان / الشاعر ) بعالمه وأدواته اجتماعية في جوهرها، حتى في حدودها الفنية والجمالية: فالأصل أن " الظواهر والأحياء والأشياء - في الطبيعة والمجتمع - تضم من الصفات والعناصر والخصائص أكثر مما وقع في متناول الإحساس،

وإذا كان ما وقع في متناوله أنما هو مرتبط بذلك المستوى من التطور العملي والتنظيم الاجتماعي للجماعة، فان هذه الصلة ذات طابع اجتماعي.»[٦] وبذلك يدخل في تعريف الشاعر ونصه الشعري جوانب نفسية واجتماعية إلى جوار الملابسات الثقافية والحضارية والتراثية واللغوية الاخرى.

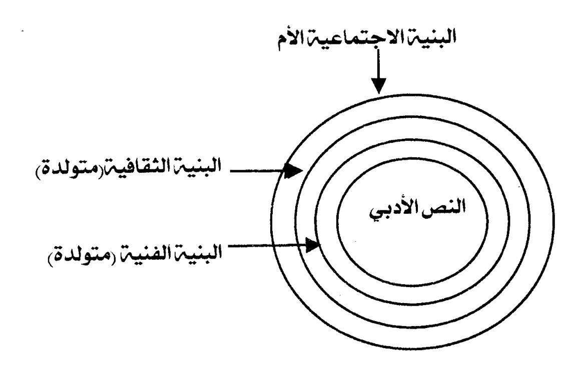
ويأتي الإمساك باللحظة الإبداعية، مدخلا لفهم الشاعر إذ هو ونصه نتاج هذه اللحظة. وهي - الأخرى - تخضع لتطور لا يقل عن التطور الذي يصيب تكوين الشاعر، وبنية نصه.

فحساسية الشاعر تنقله - عبر توتر نفسي وعصبي واجتماعي، ولغوي خلاق - من لحظة العمل، إلى لحظة تنفيذ هذه اللحظة وتشكيل النص - لذا يتشكل الشاعر والعالم - عبر عناصر وعلاقات لا نهائية - تشكلا خاصا يختلف عن حالته قبل وبعد هذه اللحظة الإبداعية، لحظة الانصهار. وتجعله يرى ما لا يراه الآخرون، بل ما لا يراه هو نفسه في غير هذه اللحظة. ومن ثم اسميت هذه اللحظة (بالحدس) أو (النبوءة) أو أي مصطلح آخر. فليس المعنى بعيدا عنها جميعا. وبطبيعة الحال فهذه اللحظة تلقائية، انفعالية، تحتوى لحظات مماثلة لشعراء آخرين عبر نصوصهم، كما تحتوي سياقات تراثية وفردية فدى الوقت نفسه. وهي في كل هذا، تسير في هذه التلقائية الانفعالية، وفق قوانين إبداعية عامة يشترك فيها المبدعون جميعا. لان (العقل / الوعي / الذاكرة) تشترك في صناعة هذه اللحظة، وتسير وفق قوانين كشفت عنها الدراسات الحديثة التي ترى: «إن أي اكتشاف أو إبداع أو إيجاد نظرية، ما هو إلا نتاج روح منفردة متوحدة - بينما لا يتعدى دور المجتمع.»[٧] ومع ذلك يظل هذا الإحباط الذي تسببه الجماعة للفرد أحد العوامل التي تدفعه لتجاوزها، بل تصبح من أهم البواعث النفسية والاجتماعية للخلاص من هذه اللحظة بالكتابة بتشكيل النص الشعري. يعنى أن تتحول اللغة إلى وسيلة خاصة لقهر إحباط الجماعة.

وهنا تقع هذه اللحظة بين العبقرية والعادية . كما يقع الشاعر بين الجد نفسه . وهناك درجات بين الحدين ، تحدد نوع الشاعر ومستواه ، ونوع النص ومستواه . وتكمن اللحظة الإبداعية إذن وراء اكتشاف العلاقات الفردية بين الشاعر والعالم والنص والأدوات والتراث الشامل لكل ذلك .

ولحظة الإبداع تسبقها لحظة الإثارة ، وهى الخاصة بالحوافز والمثيرات و الغرائز والعواطف المكونة للمثير والحافز ، كالغضب والسكر والرهبة ولحظة الصدام مع الآخر . ومن ثم ارتبطت هذه العناصر (النفسية الاجتماعية) بعوالم باطنية أو غيبية ( كالسكر ، والكهانة ، والشعائر والطقوس العقائدية . والجن والشياطين أو الآلهة والأرباب) أعنى أن لحظة الكتابة ، ولحظة الإثارة قد فسرتا تفسيرات أسطورية خرافية، لم يكن علم الإنسان قادرا على تجاوزها، ففسر بها كل شيء ابتداء من الظواهر النفسية والاجتماعية إلى الكونية والإبداعية على السواء، دون النظر إلى خصوصية الظاهرة الإبداعية بعامة . والشعرية بخاصة ، وهى ما يتحقق الآن في دراسة الأسس النفسية والاجتماعية للإبداع . أعنى تفسير كل ظاهرة بقانونها الخاص.

وهكذا تتداخل الدوائر الاجتماعية ، والثقافية ، والفنية ، والأدبية ، عند مناقشة الشاعر بالتراث إذ تقف الدائرة الاجتماعية كمحيط عام تتجادل فيه بقية الدوائر ، ولذلك لا تفسر أي دائرة من هذه الدوائر إلا في علاقاتها ببقية الدوائر ، الدوائر الأكبر التي تمثل البنية الأم لما بعدها . بينما تمثل الدائرة الأصغر البنية المتولدة . وهكذا تبدأ معالجة أي ظاهرة من جوهرها ، وتشكيلها الآني ، وتتوسع معها عبر الدوائر التالية حتى تصل للبنية المفسرة لنفسها ، ولما بعدها . وهى ( الواقع ) البنية الاجتماعية الأم .




والحقيقة أن البداية من أي بنية أو دائرة منها يتفسر بما قبله وبما بعده وهكذا. ويمكن أن يقتصر الأمر على دائرة بعينها عند التحليل بشرط أن يحيط وعى الكاتب أو المبدع أو المفسر بالدوائر الأخرى. ولا يصح القفز بين هذه البنى (الدوائر) لأنها تتولد وتتركب حتى تصل للظاهرة أو الواقعة أو النص.

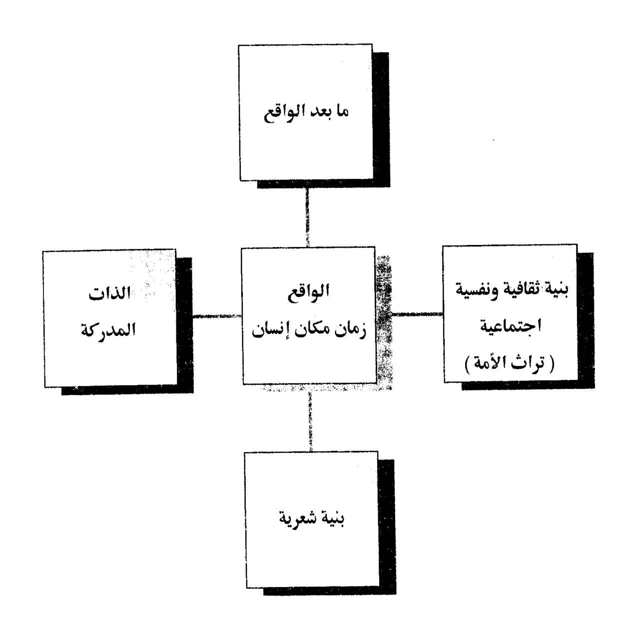
وهكذا، تتواصل الخطوط الفكرية، ونحن نرصد مراحل تكوين الشعر (في الواقع / التراث)، ثم في نفس الشاعر وحساسيته وقدراته التشكيلية واللغوية، ثم في لحظة الإثارة، والحافز والكتابة، لنتعرف منه على تعريف الشاعر، الطرف الأول في جدلية (الشعرية) وتعريف الشعر وبيان معرفة العلاقة بين الشاعر والتراث.

## البنية الثقافية (متولدة)
## النص الأدبي
## البنية الفنية (متولدة)

والحقيقة أن البداية من أي بنية أو دائرة منها يتفسر بما قبله وبما بعده وهكذا. ويمكن أن يقتصر الأمر على دائرة بعينها عند التحليل بشرط أن يحيط وعى الكاتب أو المبدع أو المفسر بالدوائر الأخرى. ولا يصح القفز بين هذه البنى (الدوائر) لأنها تتولد وتتركب حتى تصل للظاهرة أو الواقعة أو النص.

وهكذا، تتواصل الخطوط الفكرية، ونحن نرصد مراحل تكوين الشعر (في الواقع / التراث)، ثم في نفس الشاعر وحساسيته وقدراته التشكيلية واللغوية، ثم في لحظة الإثارة، والحافز والكتابة، لنتعرف منه على تعريف الشاعر، الطرف الأول في جدلية (الشعرية) وتعريف الشعر وبيان معرفة العلاقة بين الشاعر والتراث.

ذلك أن علاقة الشاعر بالتراث - على المستوى النظري العام - تتطور وتتغير، وفق نظرية الأدب السائدة، ووفق الخروج عليها في كل عصر من عصور صياغة نظرية الشعر. فمعرفتنا بماهية الشاعر، ووظيفته، تعيلنا لمعرفة علاقته بالتراث هل هي علاقة انفصال، أم اتصال، ولأي درجة في كليهما، إذ لا يكون الانفصال كاملا، ولا الاتصال كاملا في كل الحالات. وتتركب هذه الخطوط الفكرية كما في هذا الشكل:




وهكذا يكون الإطار الاجتماعي مفسرا لعلاقة الشاعر بالتراث. ومفسرا لتواجد نظرية شعرية محددة.

# هوامش الفصل الأول

١ ـ **أرمان كوفيليه** ، مدخل إلى علم الاجتماع ، ترجمة نبيه صقر ، الطبعة الثانية ، منشورات عويدات ـ بيروت ، ١٩٨٠ ، ص ١٢٩ .

٢ ـ **جان دوفينيو** ، سوسيولوجيا الفن ، ترجمة هدى بركات ، الطبعة الأولى ، منشورات عويدات، بيروت ١٩٨٣ ، ص ٨٢ .

٣ ـ **روبير اسكاربيت** ، سوسيولوجيا الأدب ، ترجمة أمال أنطوان عرمونى الطبعة الثانية ، منشورات عويدات بيروت ، ١٩٨٣ ، ص ٦ .

٤ ـ **مصطفى سويف** ، الأسس النفسية الإبداع الفني ، في الشعر خاصة ، دار المعارف ، ص ١٦٩ .

٥ ـ **زكريا إبراهيم** ، الفنان والإنسان ، مكتبة غريب الطبعة الأولى ، ١٩٨٩ ، ص ٤٩ .

٦ ـ **عبد المنعم تليمة** ، مداخل إلى علم الجمال الأدبي ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة، الطبعة الأولى ، ١٩٧٨ ص ٢٣ .

٧ ـ **الكسندرو رو شكا** ، الإبداع العام والخاص ترجمة غسان عبد الحي أبو فخر ، عالم المعرفة (١١٤) الكويت عدد ديسمبر ١٩٨٩ .



# الفصل الثاني

## علاقة الشاعر بالتراث في نظرية المحاكاة



تعريف الشاعر على أنه صانع يحاكى الأشياء والأحياء من زاوية رؤية خاصة . عطلت على الشاعر أن يستفيد من زخم التراث داخل أمته . بل أن يجد من تراث نوعه الأدبي ، القوالب والأساليب المتوارثة التي يمتلكها ليطوره . وقد بنى أفلاطون علاقة الشاعر بالتراث على رفض التراث ، لأنه تراث الخرافة الذي لا يصلح في بناء المدينة العاقلة ، مضبوطة الانفعال . وبهذا أسس ( أفلاطون ) أول قطيعة مع التراث داخل الأمة الواحدة .

إذ إن كل شيء جديد في المدينة خاضع للتقنية والبحث خاصة لو كان خرافيا وشعبيا وظنيا . ولأن كل شيء في هذه النظرية يحاول أخراج اليونان من الخرافة والظن إلى العلم والحقيقة .

ومن ثم يكون ( للمكتسب ) اليد الطولي على ( الموروث ) إذ يخضع الموروث للمكتسب، حتى يتكيف وينضبط . ولاشك في أن انتقال الحضارة من طور ( الشفاهية ) إلى ( الكتابية ) إنما يؤكد هذه العلاقة - علاقة الخضوع - إذ لابد أن تتخلص الحضارة من تجليات الشفاهية ، لتصل إلى انضباط وثبات الكتابية . ويأتي ذلك بتسجيل الموروث وجعله حقيقة واضحة .

ومن ثم يرفض أفلاطون الشاعر الشفاهي ( هوميروس ) إذ يقول له : -خبرنا باسم الدولة التي صلح حكمها بفضلك . أن كثيرا من الدول تدين لمشرعيها .. ولكن هل تستطيع أن تنبئنا ببلد اتخذك مشرعا وانتفع بك ؟! [1]

ولهذا لابد أن نرى علاقة الشاعر بالتراث في ( نظرية المحاكاة ) ، من خلال فهم الحلم الأفلاطوني كله . لأنها مصلحة الدوائر المنفردة التي أشرنا إليها في الوحدة السابقة من البحث .

مع ملاحظة أن ( سقراط ) أستاذ أفلاطون وآخر السفسطانيين كان قد بدأ قبله دور المعلم الذي : " يوقظ الناس من سباتهم ، فلا يسلمون تسليما أعمى بما ورثوه من أراء لم توضع على محك البحث والاختبار .. ليوقظ الاثينيين من رقادهم واستسلامهم للآراء التقليدية الموروثة وليحملهم على التأمل في معنى حياتهم والغرض منها .. " [٢]

وموقف سقراط من الناس جميعا في ( أثينا ) أقل حدة من موقفه من الشعراء ، لأنهم أصحاب الملكات . والقدرة السحرية على التأثير في المتلقي ، بما يصنعونه من خرافات وكذب وصناعة وتقليد وبعد عن الحقيقة " بل إن الشعراء أنفسهم الذين ينطقون بالقول الجزل والحكمة الرائعة لم يستطيعوا أن يجيبوا بشيء ذي غناء حين استفسرهم سقراط عما يقولون من شعر ، مما دل سقراط على أنهم ينشدون الشعر عن وحي لا عن معرفة . " [٣]

ومن هنا نشأت نظرية المحاكاة لدى أفلاطون في شكلها الواضح وحددت موقفها من الشعر ومن الشاعر ومن التراث على السواء .

إذ تنبع نظرية (المحاكاة) الأفلاطونية من تصورات تخص أفلاطون نفسه ، لحظة بنائه للمدينة المثالية - أو المدينة الفاضلة أو الجمهورية الديموقراطية التي يحكمها الفلاسفة السياسيون، ويديرون الحياة فيها حتى يتحقق (العدل) بين أهل (الجمهورية الفاضلة) ، وهم صفوتها ونخبتها - كما تنبع هذه النظرية من الفكرة الأساسية التي تحرك أفلاطون وتسبق بناء الجمهورية ، وهى نظرية المثل (العدل ، الخير ، الجمال ، الحقيقة ، الطبيعة) مضافا إليها نظريته الرمزية (أوهام أو أسطورة الكهف) .

إذ تفصح هاتان النظريتان عن أهداف استراتيجية يهدف إليها أفلاطون من وراء بناء هذه (المدينة المثالية) أعنى الوصول إلى الحقيقة ، وتحقيق الخير ، وتجسيم الجمال حتى يتحقق العدل أو يتجسد الحق مرة بين أهل المدينة ، وبين أهل المدن البربرية التي ستحكمها ، ومرة في عقول الفلاسفة الساسة فضلا عن كون سبق هذه المثل في عقل الإله الذي خلق الطبيعة ، والناس، ووضع نموذجا مثاليا لكل شيء مخلوق في الكون كله ، لابد أن يشقى الإنسان لتحقيق صورة منه في حياته ، ليتشبه الإنسان بالإله الخالق ، ويصبح صورة من صورته المثالية .

وبالتالي فكل ابتعاد عن هذه المثل ، والقيم ، والنظريات السابقة سوف تسلم الإنسان للطرف الثاني من ثنائية (ديالكتيكية) ميكانيكية أي الاقتراب (أو اقتراف) : الظلم ، الشر، القبح ، الظن ، الزيف ، الجهل ، الوهم وليس هناك وسط بين طرفي الثنائية الضدية المتجاورة بل هناك درجات من الوصول إلى الحقيقة ، ودرجات من الهبوط إلى الوهم ، حسبما أشار أفلاطون في أسطورة الكهف .

وبالتالي يظل ( العقل ) القيمة العليا القادرة على تفهم هذه الدرجات ( من الظلمة إلى الشمس ) وتلد يركات من الهبوط ( من الحقيقة إلى الزيف ) وبالقطع سوف ينحاز العقل (المجرد / المثالي ) إلى ما هو نافع للإنسان ، وسوف ينفر من الضار .

بل يملك القدرة على وضع القوانين ، والقواعد ، ووصف الخصائص التي يتمكن الإنسان بواسطتها من النجاة وتعديل مساره .

وبما أنها ( عقلية ) فان ما يتعلق بها يتصف بما يتصف به هذا العقل ، أعنى العقل الإله ، أما العقل الإنساني ، أعنى الثبات النسبي ، والاستمرار . وفكرة وجود المثال في ذاته أو تحقيقه في شيء ما ، أو تقليده ومحاكاته عبر أدوات التخيل ، والتجميل ، والتمثيل فهو العقل الناقص .

أقول أن تعريف الفن ، الأدب ، الشعر ، ينبع -هو الأخر- سياقين : سياق تأسيس المدينة الفاضلة ، وسياق نظرية المثل وترتيب القيم والحقائق لديه - ومن هنا يفصل أفلاطون ، بين : تحقق المثل والوصول للحقيقة ، وتعميم الخير والعدل والجمال في ( النص ) الشعري بخاصة والفني بعامة . وتبين ( أدوات تشكيل ) هذا النص . بل يفصل بين أدوات الشعر وأدوات النثر ( في الأدب ) بالقالب الشعري ويقصد به (الوزن والإيقاع ، والتعبير) . ومن هنا يكون هدف أفلاطون ( مضمون النص وهدفه وبيان موقف صاحب النص من الحقيقة والخير والجمال ) اى أن هدفه ( الفكر ) وليس أدوات تشكيل هذا الفكر رغم أنه أشار إليها في مواضع كثيرة من مؤلفاته مبينا أهميتها .

ولابد أن نلمح هنا إشارته الذكية إلى الطريقة ، الأسلوب ، القالب ، أدوات المحاكاة ، وظائف هذه العناصر جميعا وقدرة كل عنصر على القيام بوظيفته في سياق التشكيل العام للنص . ولكنه يعد ذلك كله وسائط لتحقيق النص تفرق بين أديب أو فنان وآخر ، وهي ليست الفاصلة في الحكم على دخول ( الفنان ، الأديب ، الشاعر ) المدينة الفاصلة من عدمه لأن الفكر فقط هو القادر على ذلك .

الأمر الذي أدى به إلى رفض المحاكاة نفسها والحاكي ، ونصه . كما رفض من قبل السفسطائيين وخرافات " هوميروس " و " هزيود " و " شعراء التراجيديا " وهو الأمر نفسه الذي دفع تلميذه " أرسطو طاليس " إلى تعديل أراء أفلاطون لتتسق مع طبيعة ( الواقع ) بعيدا عن صعوبة الاقتباس بالمثل والمدينة الفاصلة .

لهذا ، فعرض نظرية أفلاطون على أنها نظرية ( المحاكاة ) أمر يحتاج إلى تعديل ، فهي نظرية ( المثال والمحاكاة في الفن ) حتى تتسق مع تصوره العام للكون ، والطبيعة والإنسان والفكر والمثل وأدوات ووظائف كل هذه المسميات والعناصر حتى تحققها .

فإذا حذفنا منها المثال المجرد الكامن في عقل الإله ، وإذا نحينا الفاصل بين ( الفكر والجمال والخير والعدل والحقيقة ) وبين ( أدوات تحققها في الواقع المادي ) لخرجت نظرية ( المثل والمحاكاة ) الأفلاطونية إلى أفق جديد .

وهذا ما حدث ابتداء من أرسطو حتى ظهور النظريات الجديدة في عالمنا المعاصر . ولاكن لابد - ونحن نتحدث عن الشعر فقط عند أفلاطون - أن نرصد الدوائر المتداخلة في نظريته الفلسفية حتى نصل إلى ( فن الشعر ) بخاصة .

كذلك لابد أن نلمح إلى أن فهم الشعر من خلال هذه النظرية . قد وضع حدودا لعلاقة الشاعر بتراث أمته ، وحدودا لعلاقة النص بتراث النصوص السابقة عليه ٠ وهى علاقة تهدم في التراث بقدر ما تبنى فيه ، وتعدل في عناصره حتى يتلائم مع ( الواقع والنص والإنسان الاتى) أو الاتى بعد عملية التصحيح والبناء الجديدين ٠

ولهذا ، لابد أن نغير من نظرتنا إلى علاقة الشاعر بالتراث والنص بالتراث ، إذ الشائع أن يحاكى شاعر المحاكاة قديمة وتراثه وهذا غير صحيح في مجمله - كما أننا لابد أن نعى كلام أفلاطون وهو يتناول الشعر على أنه ( الدراما أو الملحمة الشعرية ) وليس القصيدة حتى لانخلط بين ما نسحبه على النص الشعري بعامة ٠ والقصيدة بخاصة ٠

## العقل والعقل المضاد

كما أن المحاكاة المؤثرة لدى أفلاطون ، هي محاكاة الجانب (الانفعالي ، الشعوري ، الغضبى، اللا معقول) لأنه لا يثبت على حال ، بعكس الجانب العقلاني من النفس لأنه لا يتغير إلا نسبيا وعبر أزمان طويلة في حين يتغير المزاج بعيدا عن سطوة العقل المجرد ، مما يؤدى إلى إثارة (المتلقي) للنص وإدخاله في صراع بين ما يراه ويتلقاه من النص (بكل وسائل التشكيل والتأثير) وبين الحكم العقلي المنطقي السابق على لحظة تلقى النص ٠

أي يقوم صراع بين ( تراث الفرد المتلقي ) وبين ( تراث النص المؤدى أوالمشكل ) لحظة التلقي - وبالتالي إذا رأى في نفسه شيئا مما يرفضه العقل أو المنطق ، غضب لنفسه ورفضه ، وتطهر منه تطهرا عاطفيا غضبيا انفعاليا لا معقولا ٠ فيخرج بعد هذا التطهر أكثر انحيازا ( للمعقول ) و ( المتوازن ) ٠

ومن هنا · أصبح من المنطقي أن تكون هذه اللحظة - لحظة التلقي والتطهير والمراجعة - وهى لحظة سحرية تكشف عن تناقضات : النفس ، الشعور ، الغضب ، اللا معقول ، وعن جوهرية العقل ، والسلوك الحكيم ، أو ما يمكن أن نسميه تبعا لذلك العقل ، والعقل المضاد ، بدل أن نقول المعقول واللا معقول ، لان المعقول عند أفلاطون يحكم اللا معقول ، واللا معقول يمثل الجوانب النفسية المتناقضة دائمة التغير ·

ويجب أن نحس هنا ، أن أفلاطون جعل تجدد الحياة ، وتجدد النفس الإنسانية ومراجعتها ، مرتبطا بهذا الجانب اللا معقول الذي يمكن أن نفهم من نظريته ، الرفض له - بل على العكس فالتأمل لكلام أفلاطون يراه قد ربط ( لحظة التلقي ) بـ ( لحظة السحر الفني ) و ( تجدد النفس والنص ) بل انسحب ذلك على وسائل التشكيل الشعري والفني والجمالي التي ربطها ( بتدخل القدر في صراعه مع الإنسان ) ليخلق صراعا نفسيا بداخله لا حل له إلا إرضاء الالهه وتحقيق ( قدرها ) الذي يأتي ( نبوءة ) على لسان ( الكهنة ) أو ( الجوقة ) في الدراما الشعرية اليونانية ·

وتتعدل النفس وتتطهر عند حسم هذا الصراع ، والعودة إلى حظيرة الأيمان أو المثل أو الحقيقة أو الخير أو النفع - أي : ليسيطر العقل والعدل من جديد على الإنسان ·

ومن ثم تدخل أدوات تحقيق النص وتنفيذه في سياق ( العقل المضاد ) أو ( اللا معقول ) وتتحول هذه الأدوات سحر وخداع بصري وسمعي ومن ثم سلوكي - فيكون الوزن والإيقاع ، والتخيل والأسلوب اللغوي ، والخرافة والقناع ، وسائل خداع للحواس والنفس ، تعيدها إلى العقل أو المعقول وتصالحها مع قدرها في نهاية المطاف - ومن ثم تتصالح مع المثل ، وتتحرر من أوهام الكهف ، وهى تلعب بالفن وأدواته لحظة ممارسة الفن ولحظة تلقيه ·

ويتحول الفن كله - إذن - إلى أداه عقلية مضادة ، يسيطر عليها العقل. فيعود كل شيء وكل إنسان ، رغم المحاكاة وزيفها ، وبعدها عن الحقيقة بدرجتين ، إلى نقطة بداية ثابتة ، أو نقطة بداية ونهاية وعودة ، أعني نقطة مركزية تشد إليها كل شي وهي العقل أو المبدأ العاقل في النفس ، ومن ثم يصبح العقل قاهرا وديكتاتورا لكل ما يخالفه من سمات العقل المضاد.

ولكن هل كان أرسطو محقا حين جعل كتابه ( فن الشعر ) للتراجيديا فقط ، فقمع الكوميديا ، واللامعقول والعقل المضاد ، واستسلم للعقل المحض ؟! أم هل إشارته إلى كتاب وممثلي الكوميديا في المدن اليونانية المختلفة ، بعيدا عن المدينة الفاضلة ، جعل العقل يقمع الضحك لأنه يركز على السلوك الا ارادى الحسيس ، أو اللاارادى المضطرب المختل من النفس البشرية ؟!

بمعنى هل اقتصر التطهير على دموع المأساة ولم يضم إليه سفريات الكوميديا التي تهدف الوصول إلى الهدف نفسه ( إصلاح السلوك ) لأن الكوميديا أيضا تحرك عاطفتي الخوف والشفقة ( أو الإشفاق والرحمة ) عبر الوسائل والتقنيات والأساليب نفسها - مثل المأساة ؟!

أم أنه تصور أن ما ينسحب على المأساة ينسحب على الملهاة من الناحية العقلية والفكرية والفنية واللغوية فأكتفي بالقول في المأساة فقط ؟!

كل هذه الأسئلة تعيدنا إلى أفلاطون ، وتشير إلى ضرورة الالتفات إلى تغير المفاهيم ، وبداية انهيار المدينة الفاضلة ، وتعديل مسار نظرية المثل والمحاكاة . أم أنه استسلم للفضيلة وتابع اهتمام أفلاطون بشعر الفضيلة .

ذلك أن أفلاطون يرى أن : "الشعر يغذي الانفعال بدلا من أن يضعفه ، ويجعل له الغلبة، مع أن من الواجب قهره . إن شاء الناس أن يزدادوا سعادة وفضيلة"[٤] .

كما يصرح في حواره مع جلوكون : "لا نستطيع أن نقبل في دولتنا من الشعر إلا ذلك الذي يشيد بفضائل الالهه والأخيار من الناس ... ( وألا ) فسوف تغتصب اللذة والألم والسيادة من القانون ومن المبادىء التي انعقد إجماع الناس على أنها هي الأفضل .. "[٥]

ذلك أن الشعراء يقولون ما لا يفعلون وما لا يقدرون عليه . إذ يصفون الحرب وخططها ولا يستطيعون تنفيذ ذلك أي أنهم يعيدون عن خبرة الحياة وعن الحقيقة والمثال في أن واحد فما بالنا بالكوميديا التي تبعد أكثر من ذلك خطوة جديدة بمحاكاة أشرار الناس ومضطربي السلوك ومن في تركيبهم نقص فيصورون في خطوة رابعة للوراء الناس أشر مما هم عليه. وبذلك تتأصل الحركة الدائمة بين الفلسفة والشعر ( كله ) في أجلى صورها مع الكوميديا ومع الشر والخسة . حتى أخذت نفس المهرج "ثير - سيتيس" جسم قرد ( الجمهورية ) كرمز لبدائية المهرج ( الممثل ) وللدرجة الدنيا من العقل ، أنه مقلد كالقرد ، لا يعقل إلا بالغريزة .

ألهذا ابتعد أرسطو عن الكوميديا ؟ أم ضاع ما كتبه ـ فلم تتم نظرية الشعر الأرسطية فاضطررنا للعودة إلى أفلاطون ؟!

يتسم مفهوم الشاعر عند أرسطو حتى يضم إليه كل من ينظم نظرية أو عملا من أعمال المحاكاة للإنسان أو الطبيعة. ذلك أن الشعر يسمى باسم الوزن المستخدم، أو باسم موضوع المحاكاة أو شكلها الفني فهو يقول: "والواقع أن من ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة يسمى عادة: شاعرا ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميرمس وأنباذوقليس إلا في الوزن. ولهذا يخلق بنا أن نسمى أحداهما (هوميروس) شاعرا والآخر طبيعيا أولى منه شاعرا. وكذلك لو أن امرءا أنشأ عملا من أعمال المحاكاة وخلط فيه بين الأوزان.." (٦)

وهو تعريف بدائي بالقطع لأنه لا يفرق بين النظم والشعر، إلا يجعل الشعر كلاما موزونا ذا موضوع أو ذا دلالة وهو ما يتفق مع تعريف الشعر التقليدي لدى العرب شعراء ونقادا، وكأننا نستمع إلى قدامة بن جعفر حين يقول عن الشعر:

"انه كلام موزون مقفى، يدل على معنى" (٧)

وليس قدامة بن جعفر فقط، بل وبقية النقاد القدامى.

وبالتالي كان ما يميز الشاعر عن غيره من الكتاب لدى أرسطو هي القدرة الصياغية أو القالب الفني، مضافا إليه المعنى أو موضوع المحاكاة وأداتها. وطبيعي أن يكون هذا المضاف أخلاقيا، يرتبط بالخير والفضيلة والمعرفة، وكأننا نستمع إلى الناقد العربي القديم الذي ربط هذه الإضافة بالحث على مكارم الأخلاق. كما لخصها ابن طباطبا بقوله: "وجماع هذه الأدوات كمال العقل الذي به تتميز الأضداد، ولزوم العدل، وإيثار الحسن واجتناب القبيح، ووضع الأشياء مواضعها ..." (٨)

وبسبب اتساع مفهوم الشاعر لدى أرسطو وربطه بالوزن والقالب كانت علاقة الشاعر بتراثه علاقة قوية. إذ انه سيحافظ على موروثه من الوزن والتقفية، ومواضع الحسن والفضيلة في الموضوعات المحاكية. وهى في هذه الحالة تشبه المقولات المجردة المحسومة سابقة المعرفة. وهنا يرتبط تعريف الشعر باتساع مفهوم التراث، إذ لا يرفض أرسطو (الخرافة) أو (الاستعارة) ويجعلها مع الأسلوب الخاص آية الشاعر المجيد.

وهنا يختلف أرسطو عن أستاذه أفلاطون في هذا السياق فليس الشاعر يدير مرآة تنعكس عليها صور الكون والنفس والآخرين. بل يختار الشاعر من هذه الصور ما يراه صالحا لتصوير الحقائق ويحقق دقة المحاكاة.

وهذا ما جعل أرسطو يفرق بين الفلسفة والسياسة والتاريخ والشعر. ذلك أن عمل الشاعر عند أرسطو يعود إلى محاكاة ما يمكن أن يكون. أي يدخل تصوره الخاص لهذا الممكن. كذلك هو أقرب إلى التصورات الكلية ومن ثم كان الشعر أقرب إلى الفلسفة وأكثر ابتعادا عن التاريخ الذي يصف ما كان فقط. وهو غير السياسة في الوقت نفسه.

ومن ثم جعل أرسطو الشاعر محاكيا يصنع الصور: "فهو يصور الأشياء إما كما كانت، أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه / أو كما يجب أن تكون. وهو أنما يصورها بالقول.."[٩]

ويضيف أرسطو في موضوع آخر: "وينبغي أن نفضل المستحيل المحتمل على الممكن الذي لا يقبل التصديق."[١٠]

وتعود هنا علاقة الشاعر بتراثه ، علاقة صحيحة لأنها تعتمد على تصرف الشاعر في كل شيء ، يأتي من الماضي ، أو يرصده في الحاضر ، أو يصور احتمالاته في المستقبل . مع ملاحظة أن الشاعر لا يحاكي نفسه بل يحاكي ما هو خارجه أي أنه يتمثل الخارج داخله في هيئة صور.

ولم يختلف تعريف الشاعر من خلال نظرية المحاكاة طوال عدة قرون . بل أصبح ما يقوله أفلاطون وأرسطو بخاصة المرجع الأساسي لمن أراد الفهم أو الإبداع أو النقد . وظل الأمر هكذا طوال العصور التالية حتى تغيرت التكوينات الحضارية ، وتغيرت تركيبة المجتمعات الشرقية والغربية على السواء .

حتى امتزجت الأذواق بالقواعد والقوانين الأفلاطونية الأرسطية ، واشتد الأمر تقيدا طوال فترات تحكم الكنيسة في أوربا حتى فصل بين الكنيسة والدولة، وبدأ عصر النهضة المصاحب للثورة الصناعية ، وكانت بداية التفكير في الكشوف والأبحاث . مما أدى إلى بدايات صياغة نظرية جديدة في كل شيء . إذ أخذ الشاعر - فيما قبل عصر النهضة - دور الموجه الحكيم . كما ارتبط هذا التعريف ببقاء تأثير كتابي أرسطو ، الشعر ، الخطابة بخاصة.

ولكن جمود المقولات الأرسطية بخاصة أوقف أي تغيير في مفهوم الشاعر أو في وظيفته خلال العصور الأوربية الوسطي ، وكما حدث لدينا على سبيل المثال في عصري المماليك والعثمانيين .

" إذ عليه اعتمد النحويون والبلاغيون حتى أواخر العصر الكلاسيكي . ولكن تأثيره شئوم العاقبة، إذ أتى بعد أرسطو من شغل بالاصطلاحات البلاغية عن روح البلاغة ، وأعمتهم الوسائل عن الغاية فجروا وراء الألفاظ والتعبيرات حتى جمدت البلاغة ...... وظلت الحال كذلك حتى الثورة الرومانتيكية والعصر الحديث .. " [11].

فعلى لسان الرومنتيك بدأ أول تعريف للشاعر يختلف مع تعريف نظرية المحاكاة. ونود أن نشير هنا إلى أن التعريف الأفلاطوني الأرسطي قد حدد العلاقة بالتراث من خلال المهمة التي يقوم بها الشاعر في الدولة، ولذلك كانت الخرافة نفسها في نسيج النص الشعري ولا يستبعدها الشاعر، وفق قانون المستحيل الممكن خير من الممكن المستحيل. فكانت علاقة الشاعر بالتراث داخل نظرية المحاكاة تابعة لدوره، ولمفهوم الشعر ومكونات النص الشعري كما حددها أرسطو في كتاب الشعر.

كما أن عصر النهضة قد جعل التراث الأدبي كله، داخلاً في علاقة الشاعر بالتراث، إذ اتسع تعريف المحاكاة، وأصبح يشمل الأعمال الأدبية النموذج، أي ما كتبه الرواد اليونان واللاتين الأوائل. فأصبح الشاعر لا يحاكي الطبيعة والإنسان في الواقع بل أصبح يحاكي هذه النصوص الأدبية الرفيعة، فزادت علاقة الشاعر بالتراث اليوناني والروماني. وانصرف عن الواقع إلى (النص) القديم حتى كون ذلك خلال عصور طويلة في أوربا "عمودا للشعر الأوربي" بالضبط كما مثل لنا التراث الجاهلي والإسلامي "عمودا للشعر العربي" وأصبح الخروج على عمود الشعر -بذلك- خروجا على الأصول، كما أن الخروج كان بداية التجديد والتحديث في عصر النهضة العربية (العباسي) وعصر النهضة الأوربية الذي تلي العصور الوسطي المظلمة.

ولهذا ناسب هذا العمود الفكر المحافظ الذي لا يستطيع أن يبدع بعيداً عن نص يقلده، فذلك عمل مريح، لكنه يلغي ذاتية الشاعر ويحجم وجدانه، ويدخله إلى دائرة مغلقة تحدد له ما يقوله الآن، على نمط ما كان يقوله الشاعر بالأمس. وكان التقليد لدى أصحاب العمود الأوربي أو العربي، آية الالتزام الأخلاقي والفني، وآية حفاظ الشاعر على التراث وعلى تقديس هذا التراث، ولهذا ارتبط هذا العمود بالفكر الثابت الذي ارتبط بالدين في أوربا، وبسلطة رجال الكنيسة، ولكن الأمر اختلف لدينا نحن العرب، إذ ظل التأثير الأرسطي في مضامين الشعر، بينما ظل عمود الشعر العربي يتململ منذ بدايات تكوينه.

وبالتالي كانت الكلاسيكية الجديدة التي توازت مع عصر النهضة الأوربية، مدعاة لاحتضان التراث (الأدبي بخاصة)، و (الفكري والفلسفي والديني بعامة) لدى الأوربيين - وان لم يتخل الشاعر عن كونه الحكيم الفني - وبذلك خدمت التطور الشعري بالاعتماد على النص الأدبي (الشعري).

ويعني هذا أن (الشاعر) في نظرية المحاكاة، وفي عرف عمود الشعر، والكلاسيكية، والكلاسيكية الجديدة، آلة تنقل من الطبيعة والإنسان والتراث، ومن ثم أصبح التمرد على التراث أية الخروج عن التقاليد الفنية واللغوية، أي خروج على شعرية الشعر كما يفهمونها آنذاك.

ونتيجة لذلك تحول كل شيء إلى مقياس أخلاقي، فرفض المسرح الشعري كما كان لدى الأوائل، بما فيه من آلة وصراعات أخلاقية وتحول إلى مسرح كنسي يشرح ألم السيد المسيح، أي تقوقع النص داخل الكنيسة وفقد صلته بنصوص اليونان والرومان الزاخمة بعوالم خيالية وسحرية وأسطورية، بسبب تسلط الكنيسة. ولهذا حين كسر هذا الحاجز الكنسي ظهر نسرح شيكسبير، وكورني، وراسين وغيرهم ليعلن عن بداية اكتشاف النص والشاعر والتراث من جديد.

وفي حين نجا الشاعر العربي، وهو يشكل الشعر، من إلغاء ذاته كلية، ونجا من تأثير أرسطو، في الوقت نفسه - فقد بدأ التأثير الأرسطي ابتداءا من أواخر القرن الثاني الهجري، بعد ترجمة كتاب الشعر ثم كتاب الخطابة لأرسطو. ولكن التقاليد الشعرية الخاصة بخصوصية اللغة العربية والشعر العربي حولت تأثير أرسطو إلى الفكر وبعض المعجم، والتقت مع فكرة القالب والأسلوب الأرسطي. كما أن الشاعر العربي قد شغلته القصيدة فلم يلتفت إلى الدراما الشعرية اليونانية رغم ترجمة بعض مقولات خاصة بهذه المسرحيات الشعرية. وترجمة ما وضعه أرسطو من شروط جودة المسرح الشعري في كتاب الشعر لأرسطو.

وساعد ذلك أن القصيدة كانت تكفي لسد الاحتياجات النفسية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفنية للشعر العربي ٠ فلم يكن يحتاج للمسرح الشعري، وزاد الأمر أن الكارثة التي حلت بالحسين وال بيته ، تحولت إلى كارثة دينية ، خلقت نصا سريا لم يظهر إلى الواقع الثقافي ، فلم يتح تقليده ٠

واكتفي الشاعر بالحوار في القصائد ، والحكي البسيط كقالب يجمع أطراف القصيدة ، بينما تحول الصراع الشعري ، إلى تراشق بالقصائد والمقطعات كما حدث في عصر النبوة وعصر الفتنة الكبرى وتجلي كل ذلك في النقائص الشعرية في العصر الأموي ٠ كما أن فجائع الحب والحرب في التاريخ العربي والإسلامي تحولت إلى بكاء ، وخضوع للموروث القبلي والاجتماعي والفني فلم تنتج العقائد الموروثة في الجاهلية مسرحا للآلهة ، بل لم ينتج الشعر الإسلامي-فيما بعد-في السر إلا شكلا واحدا للتعازي الشعبية ٠

أعني أن فكرة مقتضى الحال ، قد أثرت على تطور النص ، وجعلت الشاعر ينكر ذاته في أحوال كثيرة ٠ كما أثرت على الشاعر اليوناني والروماني والأوربي بعامة ، وساعدها على ذلك فنون أنواع شعرية كثيرة جعلت الشخصية والحدث والحكاية تذيب ذات الشاعر ، وتركز تواجده في الأسلوب اللغوي والفني ٠ كذلك أثرت على الشاعر العربي والبلاغة العربية على السواء ، إلا أن ذات الشاعر العربي كانت تجد منفذا إلى الظهور في الفخر والغزل وغيرها من الأغراض الشعرية الذاتية ، وتحول مقتضى الحال في هذا السياق إلى مراعاة التقاليد والموروث ، وحالة المخاطب ومكانته ٠ وعلى عكس ما حدث في العصور الأوربية من سقوط أشينا حتى نهاية العصور الوسطي ، أثر أرسطو في تطوير الشاعر العربي وأغنى ثقافته ، فبرزت ذاته أكثر ، لأن تفكيره أحاط بفكرة مقتضى الحال ، فكسرها ، وجاهر بما فيه من أحلام وطموحات ورفض وتمرد ، دون خوف ، في الوقت الذي قلت هذه الشجاعة لدى الشاعر المحافظ ، المسك بعمود الشعر الموروث ٠

وليس عمود الشعر ـ بعد التقاء الحضارات في العصر العباسي ـ وتغيره إلى عمود مرن مختلف بفعل ترجمة أرسطو ، وشراح أرسطو من الفلاسفة المسلمين ، وهو أمر يوضح أن فاعلية التراث الأرسطى قد زادت بفعل قابلية الفكر العربي والإسلامي لذلك . بل كانت هذه الترجمات والشروح معينا للحضارة الأوربية بعد صياغتها في لغتها الأصلية ، الأمر الذي يكشف عن عالمية الفكر العربي ، وقدرته على التأثير والتأثر ـ في حضارة الآخر ـ في لحظات الحيوية الحضارية . " وهذا من شأنه أن يزيد في أهمية البحث في التراث / العربي بوصفه مصدرا مزدوجا : أعني للفكر العربي والفكر اليوناني معا " (١٢) ( والأوربي فيما بعد ذلك ).

ويعني هذا ـ أيضا ـ أن الشاعر العربي تعامل مع تراث أمته الإسلامية على أنه مفتوح على العالم كله ، بصرف النظر عن كونه بلغة عربية. وأصبحت علاقة الشاعر العربي بالتراث أكثر رحابة وتنوعا ، في حين تحولت لدى الأوربي إلى قيد وإطار ضيق للإبداع حتى بدأ عصر النهضة .

## هوامش الفصل الثاني

١ ـ **أفلاطون**، الجمهورية، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥، ص ٥٣٥.

٢ ـ **أفلاطون**، المحاورات، تعريب زكى نجيب محمود، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٦، ١، ٢.

٣ ـ السابق، ص ٢.

٤ ـ **أفلاطون**، الجمهورية، ص ٦،٥.

٥ ـ نفسه

٦ ـ **أرسطو**، فن الشعر، حققه وترجمه عبد الرحمن بدوى دار الثقافة، بيروت، لبنان، بدون، ص ٦.

٧ ـ **قدامة بن جعفر**، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ص ٢ مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٩٧٩، ص١٧.

٨ ـ **ابن طبا طبا العلوي**، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجى، القاهرة، ص ٧.

٩ ـ **أرسطو**، فن الشعر، ص ٧١ـ٧٢.

١٠ـ السابق، ص٧٠.

١١ـ **محمد غنيكى هلال**، النقد الأدبي الحديث دار نهضة مصر، القاهرة، بدون، ص ١٤٧ـ١٤٨.

١٢ـ **عبد الرحمن بدوي**، أرسطو عند العرب، وكالة المطبوعات الكويت، الطبعة الثانية، ١٩٧٨، ص ٧،٨.




الفصل الثالث
علاقة الشاعر بالتراث في
نظرية التعبير الرومانسية



﴾ ١ ﴿

لم تنشأ الحركة الرومانسية فجأة ، ولم تظهر نظرية التعبير بظهور شعراء الرومانسية في القرن الثامن عشر . لأنها كانت محصلة لما جرى خلال قرون العصور الوسطى المسيحية ، وما حدث في عصر النهضة في آن واحد ، في أوربا أو في الوطن العربي والإسلامي على السواء وفي آن واحد .

إذ كانت هزيمة الرومان أمام العرب ، بداية رحلة البحث عن ( ألذات ) القومية ، والبحث عن ( الخلاص ) من هذه الهزيمة التي حرمت ( روما ) من ثروات مستعمراتها في الشرق . وهو الوقت نفسه الذي تحولت فيه الدولة العربية الإسلامية إلى دولة عربية أعرابية في العصر الأموي ( ٤٠ ـ ١٣٢ هـ ) ذات شخصية واضحة . استفادت من فكر وثقافة الرومان حين ورثت مستعمراتها في الشام وشمال إفريقيا بخاصة .

وفي الوقت الذي ظهرت فيه الشخصية العربية واضحة ، كانت أوربا تبحث عن شخصيتها الغامضة ، فلم تجد إلا الدين المسيحي ليلم أطرافها . ومن ثم تحولت القبائل الغازية داخل أوربا إلى فرض المسيحية مختلطة بموروثات هذه القبائل . وهي موروثات قبائل وثنية . كانت مزيجا من الخرافة والأسطورة ، والأشكال الشعبية البدائية من الفنون والأشكال الأدبية . الأمر الذي جعل انتقال الموروث اليوناني عبر اللاتينية ، خدمة جليلة لأوربا كلها . وكان أدب هذه المرحلة ، هو الأدب ( الكلاسيكي ) اليوناني / اللاتيني في الوقت نفسه . وذلك أن الأدب اللاتيني

" هو الذي نقل ثمار التجربة الإفريقية الكلاسيكية عبر الأدب ( السكندري ) إلى ( عصر النهضة ) الأوربية . وفي كثير من الحالات عرف الأوروبيون المحدثون بعض روائع الأدب الإفريقي عن طريق نصوص الأدب اللاتيني قبل أن يصلوا إليها في النصوص الإفريقية ".[1] فكان الأدب يعني لديهم هذا التراث كله .

ولقد ساهم العصر العباسي مساهمة فعالة في نقل التراث الإفريقي لحظة إنشائه لعصر نهضته العربية والانفتاح على حضارة وثقافة وفلسفة وأدب غير العرب . حتى أن ما ترجمه العرب آنذاك قدم خدم عصر النهضة الأوربية ، بتقديم نصوص فقدتها الحضارتان الإغريقية واللاتينية معا . ولهذا نجد الشاعر في كل مرحلة من مراحل النهضة يتمسك بتراث أمته ، وينفتح على تراث الأمم الأخرى ، ليرى نماذج جديدة تمكنه من تطوير ما بين يديه من تراث أمته . ولهذا قامت حركة إحياء للتراث الكلاسيكي - في مطلع عصر النهضة .. بعد أن انطلقت شرارتها / الأولى - ككل في عصر النهضة . من ايطاليا . ثم امتدت نيران هذه الحركة الاحيائية إلى فرنسا وانجلترا وأسبانيا وألمانيا . وتبلورت المدرسة الكلاسيكية الجديدة في الأدب والفنون ... فقد قام بعضهم بتحقيق النصوص الإغريقية واللاتينية وطبعها . مما وسع رقعة الثقافة الكلاسيكية ، وترجم آخرون الكثير من هذه النصوص إلى اللغات الأوروبية الحديثة . »[٢]

وجدير بالذكر هنا أن عصر النهضة العباسية فعل ما فعلت النهضة الأوروبية ، بينما لم يقم عصر الإحياء العربي ، في العصر الحديث ( ق ١٩م ) بهذا الصنيع ، بل قصر الأمر في الدائرة العربية العباسية فقط . الأمر الذي جعل التطور الحقيقي في يد المدرسة التالية في ( ق ٢٠م ) أعني من ثقفوا ثقافة أخرى غير العربية كأحمد شوقي وغيره .

ومن ثم كان شاعر عصر النهضة مجددا بتراثه أولا ، وحتى أن ما ظهر من تمرد الشعراء على التراث الشعري العربي التقليدي كان شعرا يتمرد من داخل التراث العربي في وزنه وقوافيه ولغته ، وأساليبه الشعرية ، ويكون التمرد - بذلك - تمردا في الرسالة التي يحملها الشعر ، وفي الثقافة التي تتعارك مع الثقافة المحافظة ، وهذا ما يدعونا دائما للمقارنة بين النهضة العباسية وبين النهضة العربية بعامة .

ويدعونا للموازنة بين النهضة العباسية وبين النهضة الأوروبية بعامة ، وبين النهضة العربية بخاصة في القرن التاسع عشر الميلادي (الثالث عشر الهجري) في مصر والشام . فهنلك خلافات بين النهضتين ، وسوف تؤثر في شكل النص الشعري ومضمونه لدى الاحيائية الجديدة . والرومانسية أيضا فيما بعد .

ولأن نشأة المذهب الرومانسي في أوربا سبق مثله في العالم العربي ، حتى تحول إلى نموذج شعري ، فان معرفة الخصائص والعناصر التي ورثها من العصور الوسطي ومن عصر النهضة ، تفيد كثيرا في بيان كيفية تكوين التراث الكلاسيكي والديني ، لنظرية التعبير الرومانسية فيما بعد . فان البحث عن ذاتية أوروبية أو قومية في العصور الوسطي نمت بالأدب الكلاسيكي والنصوص الدينية ، أي تكونت بالتراث العام لهذه القارة . وأدت سيطرة الكنيسة على الدول الأوروبية إلى سيادة منطق الكنيسة ومفردات ثقافتها ، بالإضافة لتمثل الأشكال الشعرية الموروثة عن الأدب الإغريقي واللاتيني . الأمر الذي مهد بعد ذلك للبحث عن بالذات الفردة وخصوصياتها .

ونشير هنا إلى أن التراث الكلاسيكي الإغريقي اللاتيني ، كان وراءه تراث إنساني شرقي مهم ، أتى إليه من أسيا ، ومن أفريقيا ، عبر الترجمة . وتظهر

"جذور الأدب (الإغريقي) وكذا أساطيره وفنونه ممتدة إلى أعماق التربة الشرقية هناك حيث ازدهرت حضارات مصر وما بين النهرين وفينيقيا وغيرها . ومن ثم يمكن القول بأن استيعابنا للتراث الإغريقي (الروماني) سيفيدنا بلاشك في تقييم حضارتنا الشرقية نفسها". [٣]

قبل أن تستفيد من تراث الآخرين الفلسفي والأدبي والشعري والنقدي .

ويعنـى هـذا أن الحـضارات القديمـة كانـت تعطـي غيرها ، وتقوم بدور المعلـم كمـا أن الحـضارات المـتطلعة إلى الظهـور والـتفوق ، تأخـذ مـن تـراث السـابقين المـتفوقين دون اسـتئذان ، لأن عطـاء الحضارات لبعضها لا يحتاج أخذ الإذن ، لأنـه تـراث إنساني تساهم فيـه البشرية كلها، وتأتي الدورات التاريخية لـتؤكد عليـه أو تطـوره أو تـتجاوزه . وبذلك لأفضل على حضارة من حضارة أخـرى في سـلم التطور البشري . كما أن التبعية المزعومة ليست حقيقة ، لأن الـتراث المـنقول يخـضع لـتصفيـة وتوجـيـه . ويأتــي عــادة لحـل مشـكلة أو إجابة على سؤال أو معضلة آنية .

فلـم تـر الحـضارة اللاتينـيـة عيـبا أو تبعية وهي تعب من تراث اليونان أو الإغـريق بعـد أن انتـصرت علـيهم عـسـكريا . كذلك لم ير الإغريق عيبا من الاسـتفادة مـن تـراث الفـرس ( حتـى وهـم أعـداء ) أو المـصريين القـدماء . ولم ير العـرب والمـسلمون تبعـيـة وهـم يملكـون ثلثي العالم القـديم ، وقد هزموا روما وحولوا بحر الروم إلى بحر العرب .

إن الـتراث الإنساني ملـك للـناس جمـيعا في كل العصور مادام يخضع لجدل العلاقـة بـين الحـضارات ، أي بـلا فـرض . أو محو لتراث الأمة بالقوة . فكل حضارة تعطـي لغيرهـا في لحظـة قوتها وتنقل الحضارة الأقل تقدما من الحضارة المتقدمة باستمرار ، لكن لابد أن يأتي عليها الدور لتقدم شيا للحضارة البشرية .

لقد قدمت الحضارة المصرية القديمة الكثير ، للإغريق ، بل تتلمذ كثير من علماء وفلاسفة الإغريق على كهنة آمون . كذلك ساهمت الحضارة العربية القديمة بدور فعال في الحضارات المجاورة . وحين نقلت الحضارة العربية الإسلامية بعد عصر الفتوح وتثبيت دعائم دولتها - عن الحضارة الإغريقية لم تجد عيبا ، بل لم تجد عائقا عقليا فيما نقله لأنه نتاج إنساني من ناحية، ولأنها ساهمت فيه بنصيب وافر من قبل .

كذلك حين نقلت الحضارة الأوروبية في عصريها الوسيط والنهضة . كانت تدين للحضارة الشرقية القديمة والجديدة . بل كانت تدين للحضارة وللتراث العربي المسيحي والإسلامي والعربي على السواء . وحين أخذنا من عصر النهضة الأوروبية وثورتها الصناعية ، وتقدمها الحديث والمعاصر ، لم تكن حضارتنا ولم يكن تراثنا بعيدين عن المساهمة فيما تنقل عنه من قبل .

اعطت مفردات الحياة الكنيسة ، والتدين بالمسيحية في أوروبا ، مفردات وعناصر للشعر استمرت في نتاج الشاعر الرومانسي . إذ أعطت مفاهيم الشهادة والخلاص ، والنقاء الروحي ، ومفردات الكتاب المقدس وموضوعاته وأحداثه مادة أعطت النص الشعري خصوصية غربية ، في مقابل الخصوصية العربية في الشعر العربي خلال ما قبل الدولة العباسية . وخلقت في أوروبا جوا سحريا غيبيا وربطت الشعر بالدين من جديد .

وساهمت الحياة العسكرية ، وإعداد الجيوش لحرب الجنوب أو الشرق في إحياء قيم الفروسية والحرب . كما زادت حياة التجارة وأمدت للشعر بتراث جديد من الرحلة والحكايات. وأصبح راعي الكنيسة ، والفارس والشهيد ، والملك والحاكم ، والتاجر ، عناصر أساسية ليس في الشعر - في العصور الوسطى الأوروبية فحسب - بل في كل الأنواع الشعرية .

بل استمد الشعر من الرومانس ( القصص الخيالية العجيبة ) ، روحه الشعبي ، كما استمر شعر ( البالاد ) في شكل قصائد غنائية تروى بأسلوب قصصي أيضا . وزادت القصص الرمزية لضرب المثل وإفشاء سر الحياة وحكمة الموت (Allegory ) . كل هذا بالإضافة إلى قصص المردة والشياطين والجان ، والسحرة التي غذت النصوص الشعرية آنذاك . وتحولت إلى تراث لعصر النهضة وما بعده من عصور .

ونما تبعا لذلك - خيط الخيال ، والغناء ، والخروج عن الواقع الحسي المباشر حتى تداخل ذلك مع (السوناته) كشكل شعري (إيطالي المنشأ) ثم نشأ شكل السوناته الحرة ، بدون قافية . في حين استمر النوع الشعري (الملحمي) و (الدرامي) في طريقته اليونانية الرومانية القديمة . ليمثل تراثا شعريا للإنسانية كلها .

ومن ثم كانت منجزات عصر النهضة تقوم على الانفصال عن الكنيسة واعطاء العقل والخيال البشريين فرصة للظهور والفعل . ومن ثم ازدهرت الفنون التشكيلية ، وازدهر الأدب ككل ، وكان ازدهار المسرح أكبر من أي شيء آخر ، وهو مسرح شعري بالضرورة. عاد إلى التراث الإغريقي الروماني ، بعد أن بهت المسرح الشعري داخل النصوص الدينية الكنيسة ، والذي اقتصر على مسرح الآلام والدموع والقديسين والشهداء . وإذ عاد المسرح الشعري الأوربي إلى إعادة إنتاج الملاحم والمسرح والأساطير القديمة برؤية نهضوية كان الاختلاف فيها أساس تقدمها عما سبق لها .

وكان تحرر العقل من كبت الكنيسة والتحول إلى المجتمع الصناعي بدلا من المجتمع الزراعي نقلة كبيرة أعطت للآلة والاقتصاد أهمية عظمى . فأصبح الدين والكنيسة ، والسياسة للمجتمع ، والعلم للصناعة ، والفن والأدب والفلسفة الجديدة ، زادا روحيا يستعيض به الناس عن دور الكنيسة ، ويجددون به حياتهم الروحية التي رزحت تحت الكبت الكنسي عدة قرون ، وتسببت في حروب وضرائب وعداوة مستمرة مع الشرق . رغم تبادل الموروث الفلسفي والشعري والنقدي بين الشرق والغرب .

أما الآن فقد تحول الشرق إلى سوق لتجارة الثورة الصناعية ، واندحرت الحروب الصليبية . وقامت الثورة والنهضة في جميع المجالات مصاحبة لخروج العرب من الأندلس ١٤٩٢م ، واكتشاف القارة الأمريكية ١٤٩٢م ، وكانت مرحلة الأفول العربي " عصر تحكم المماليك العثمانيين . " بعد أن أهدت الحضارة العربية ثمار حضارتها في الشرق والغرب إلى أوروبا التي قامت - بدورها - في نقل تراث العرب لتستفيد به في نهضتها .

ومـن ثـم أصـبح تـراث عـصر النهضة قائمـا علـى النقل من القديـم الإغريقي واللاتـيني والعربـي على السواء . فأصبحت أوروبا على أبواب العصر الحديث . وأصبح العـرب على أبواب عصر الأفول بعد أن سقطت بغداد ، وحكم المماليك مصر والشام ، حتـى دخل العثمانيون أوائل القرن السادس عشر الميلادي لاحتلال مصر والشام وسد الفراغ التاريخي بعد نهاية الحروب الأوروبية العربية في العصور الوسطي .

وتـوازى الأفـول العربـي مـع ظهـور الأدب الشعبي العربي ، وتحوله إلى أدب بـديل عـن أدب رسمـي كـان يـشجعه الـسلاطين والخلفاء والملوك والحكام والـولاة ، مـع سـيطرة الدولـة العثمانـية الـتي فرضـت حـصارا شـديدا عـل مـستعمراتها باسم الديـن - أيضا - لتحمي مستعمراتها من عودة الأوروبي إليها . وكانت لابد أن تتذرع بالديـن لتبرر احتلالها .

وهـنا تحـول الـشاعر مـن دور الحكـيم صـاحب الرسـالة في عـصر النهضة العباسـية ، إلى دور الـشاعر المسلي الـنديم وأصـبح الـتراث بالنسبة لـه هـو التراث المعـنوي والاجتماعـي الذي يمكنه من الصعود في مواجهة الغريب . وعاد الشعر ليكون أقرب إلى النظم ، إذ أصبحت البراعة لغوية، ودلالية وليست فنية .

وفي التوقـيت نفـسه يـصبح الـشاعر الأوروبـي في أرقـى حالـته مـن بعد هـزيمة رومـا أمـام العـرب وأصـبح الـنـتاج الـشعري الدراسـي والملحمي والغنائي مـتقدما جدا ، بل تولد لديهم نتاج لعباقرة أمثال شيكسبير وكورني وراسين وبوالـو وليـسنج وشـيلر ودانتي وجوته . ونلاحظ أن شعر هؤلاء العباقرة لم يخل مـن الإشـارة إلى العـرب والمسلمين في الجزيـرة أو الأنـدلس أو أي مكـان أخر . وهـناك مـن نظـم الملاحـم في الـصراع الإسلامي المسيحي ، ومنهم من صاغ حياة محمـد علـيه الـسلام ، ومـنهم مـن ألـف الـكوميديا الإلهية مستوحيا الشعراء والتراث الإسلامي والكلاسيكي على السواء .

في حين نضجت الأنواع الشعبية في العواصم العربية الكبرى · ونوع الشعر الشعبي-بخاصة-أغراضه وأوزانه ومعجمه من جديد ، حتى نهاية العصر العثماني ، وبداية ظهور الاستعمار الأوروبي الحديث المتمثل في فرنسا وإنجلترا بخاصة ·

وكان لابد للعالم المادي الصناعي ولسيطرة العقل والعلم المتضبط أن يصاب بأزمة روحية تحاول فك حصار العقل والمادة والهروب منهما إلى عوالم مريحة أكثر عاطفية وأقل مادية-لرثاء النفس والإنسانية تحت وطأة الآلة والتجارة والمادة · فكان المهرب إلى الصفاء الديني والنفسي والخيال لاحتضان الطبيعة البكر ، والطفولة ، والبساطة والبطولة الفردية ·

فأصبح الشاعر ( يعبر ) و ( يصور ) ، بعد أن كان يحاكي أو يقلد فيصف ويحدد الأشياء· وأصبح الداخل هو الفيصل في الرؤية الشعرية للعالم · بعد أن كان الخارج هو المقياس والمرجع · ومن ثم بحث الشاعر عما يميز هذه الذات الفردة عن غيرها من الذوات بالصدق ، والخصوصية المدهشة الساحرة ·

وأصبح ما يسم بروح العصر ، الآلي ، موازيا لخصوصية العالم الداخلي للشاعر (والفنان بعامة ) · فنشأ عن ذلك مذاهب جديدة ، وأنواع شعرية جديدة، وصور وموسيقي ورموز ومعجم وأساليب جديدة · إذ لابد أن يضع الشاعر ميسمه وبصمته على النص ·

ولم يكن ذلك إلا رد فعل لما سبق · وان لم يتخل الشعراء الرومانسيون عن تراثهم بعامة والشعري بخاصة · وتحول الشاعر والشعر إلى معبر وتعبير بواسطة ذات هي مرجع التفسير والتأويل والترميز والأسلبة · أي بإسقاط ما في الذات على العالم · وأنسنته لما هو غير إنساني فيه · وبذلك يتحول التراث المترجم والمنقول إلى ( مرشح / فلتر ) يأخذ منه حاجته ، أو يوظفه لخدمة خصوصية النص الشعري ، ورغبات ذات المبدع ·

وإذا كانت الرومانسية الأوروبية تؤرخ بظهور شعر وردز ورث ( ١٧٧٠-١٨٥٠م ) فهناك جيل كامل أسس لها خلال القرن الثامن عشر وقبل وردز ورث أمثال : وليم كوبر ( ١٧٢١ ١٨٠٠ ) وتوماس جراى ( ١٧١٦-١٧٧١ ) ووليم كزلتز ( ١٧٢١-١٧٥٩ ) ووليام بليك ( ١٧٥٧- ١٨٢٧ ) وجورج كراب ( ١٧٥٤- ١٨٢٢ ) وغيرهم . وهم الذين نقلوا تراث عصر النهضة وصفوة لصالح الرومانسيين القادمين .

ففي تعريفهم للشاعر بأنه ( عراف أو نبي ) امتداد للشاعر الحكيم في عصر النهضة . تعريفات هذه الفترة كلها ، تعود بتعريف الشاعر إلى دلالة دينية . إشارة إلى جوهر العلاقة المقدمة بين الشاعر واللغة . تلك التي كانت تميز الرومانسيين عن غيرهم من الشعراء فيما قبلهم . كما أعادوا العلاقة بين اللغة والسحر والأساطير بجعلهم إياها لغة انفعالية شعورية عاطفية . وهذا ما نلاحظه على أسماء الدواوين وأسماء القصائد على أقل تقدير .

وتظهر العلاقة الأسطورية بجعل كل شيء على شاكلة الإنسان . ومن الصوامت والجوامد حيث ذات الشاعر محور الكون في علاقة خاصة . ومن ثم كانت أحاديثهم عن الوحدة العضوية في النص مأخوذة من الوحدة العضوية في الإنسان . الإنسان الذي اكتشف طاقاته وخياله الحر بعد أن حوصر قرونا طويلة. ولذلك جذب الشاعر الرومانسي من التراث عناصر تخدم توجهاته : تبدأ من الأسطورة والخرافة والكتب المقدمة وشعر الخيال الحر حتى لغة الحياة اليومية التي تدل على عصر جديد وذات جديدة .

ومفهوم الوحدة العضوية، نتج عنه فهم التناغم بين العناصر المكونة للنص. وقد أخذت شكل علاقة التوحيد والانصهار بين العناصر والوحدات داخل النص، وبين الشاعر والنص الشعري، ليكون الشاعر هو شعره وهو أسلوبه. ولتنصهر الصورة الشعرية في الموسيقى الشعرية بحيث تصبح الصورة الشعرية مؤسسة على نفسها وموسيقاها. كذلك الانصهار والتوحيد بين طرفي الصورة الشعرية: الاستعارة والتشبيه والرمز. وانصهار مفردات المعجم وتوحدها مع السياق الشعري الذي يعطيها دلالة جديدة ليست هي دلالة المعجم وحدها. ويأتي مع ذلك انصهار الحواس وتآزرها. وانصهار الفنون مع الشعر. فسقطت كل الأشياء غير الجوهرية، وغير الحقيقية وغير الطبيعية.

وأدت الوحدة العضوية، وانصهار العناصر وتناغمها -وهي تؤدي الوظيفة الشعرية -إلى خلق وحدة كلية للنص الشعري. تنتج من خصوصية الأداء بدلا من عمومية العناصر والمفاهيم فيما قبل الرومانسية.

ومن ثم ينصهر التراث الإنساني والقومي في ذات الشاعر المعبر / المصور، ويتوحد معه ليخرج التراث ملونا بذات الشاعر ورؤاه وأحلامه وخياله بل لغته وأسلوبه وتقنياته. فالشاعر الرومانسي ليس عبدا ناقلا للتراث، بل سيد يسخر التراث لخدمته. لأن هويته متحققة في ذاته بينما كانت هوية سلفه متحققة بقدر الخضوع والاعتماد على التراث.

ولقد نقل الشاعر العربي في القرنين التاسع عشر والعشرين عن هذه الرومانسية ترجمة وتقليدا وإبداعا. فنقل عنها الوحدة العضوية والشعور بجوهر الأشياء، والتصوير الشعري والاحتفاء بالخيال والهروب إلى الطبيعة ومزج الفنون الجميلة والتشكيلية أو تقنياتها بالنص الشعري العربي. ووجد الشاعر العربي الرومانسي، عونا له في تراث الصوفية والحب العذري والشعراء المصورين في تاريخ الشعر العربي. فقد كان أبو نواس وأبو تمام والبحتري والمتنبي وابن الرومي من الشعراء المهمين في هذا السياق.

# الشاعر والتراث

# في نظرية التعبير

في العام الذي نزل فيه نابليون بونابرت أرض مصر ليحتلها ( ١٧٩٨م ) ببوارجه وجيوشه . كانت كلمة "رومانتيكي" "رومانسي"

. شائعة الاستعمال في السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر ، واعترفت بها الأكاديمية الفرنسية اعترافا رسميا في سنة ١٧٩٨ م . [٤]

وكان ذلك بداية لاستقرار النظرية الرومانسية "التعبير" . كما كان بداية لخروج مصر من سلطة العصر العثماني وبداية النهضة الحديثة . وكان التاريخ نفسه تاريخ صدور ديوان وردز ورث وكولردج "Lyrical Ballads" وفيه أول مقدمة نظرية للمذهب الرومانسي في انجلترا . والذي سيعقبه ظهور نظرية الشعر الرومانسي في كتاب كولوردج "سيرة أدبية" الذي وضع فيه هذه النظرية متكاملة لمن يود مناقشتها . وكانت الفترة نفسها هي فترة استخدام ( شليجل ) الألماني لمصطلح الرومانسية في ألمانيا في العام نفسه . ثم أصبحت الكلمة مذهبا متعدد الجوانب في الانجليزية بفضل "كتاب مدام دي ستايل" عن ألمانيا "وبفضل كتاب "الفن والأدب" الذي ألفه شليجل ونشرت ترجمته الانجليزية عام ١٨١٥م [٥] وانتشر بعد ذلك في أوروبا كلها .

وان كانت المدرسة الفرنسية أسبق إلى التأثير الرومانتيكي على الشعر العربي الحديث بفضل رواد نهضتها الأوائل في عصر محمد على ، فان المدرسة الانجليزية كانت بعد ذلك أعمق تاثيرا وأطول عمرا . اذ بدأت مع الدفعات الأولى التي تخرجت من مدرسة المعلمين العليا قسم اللغة الانجليزية منذ بدايات القرن العشرين . أي وصلت الرومانسية كمذهب - في مصر والعالم العربي - بعد مائة عام من استقرارها في أوربا . وعاشت النظرية الرومانسية العربية متأثرة بنظرية الشعر الرومانسية الأوروبية ، ولكن مع خلاف أساسي : وهو أنها لم تكن ضد الكلاسيكية ( بمفهومها الغربي ) لأنها تبنت التراث العربي ، ووظيفته من خلال فهمها لدلالة الشاعر والشعر .

فقد فهمت الشعر على أنه تعبير عن العاطفة ، وجوهر الأشياء والإحياء . بواسطة الصورة الشعرية ، والعروض الحر حاملا رسالة إلى العالم . وفهمت الشاعر على أنه النبي صاحب الرسالة بكل ما تحمله هذه المقولات من ( حدس ) و ( خصوصية ) و ( تنبؤ ) وشهرة إصلاح للعالم ، والوصول به إلى الحرية والحقيقة . ونفى نقيض ذلك .

ولم يصطدم مفهوم الشاعر مع التراث القديم أو الحديث ، إذ اتخذ الرومانسيون العرب من التراث العربي سندا لهم في حجب شعر النهضة ( في مدرسة الإحياء الجديدة ) . فقارنوا ووازنوا بين القديم والاحيائي ليصلوا إلى أهمية التراث القديم وتفضيله على التراث الحديث .

وإذا كانت الثورة الفرنسية ( وكتابها ) قد أعطت الرومانسيين زادا جديدا لضم مقولات التمرد والثورة ( ورفض الظلم ) والحرية والمساواة بين طبقات المجتمع. فان مقولات الحرية والاستقلال والخصوصية قد أضيفت الى مقولات الرومانسية العربية ، وزادها حياة ثورة (١٩١٩) قدرة على توحيد الهم القومي بالهم الفردي . بالضبط كما أثرت حرب الاستقلال الأمريكية في مقولات الرومانسيين في أمريكا وأوروبا .

وكان من نتيجة هذا الجو العام أن برزت الطبقة المتوسطة لتأخذ مكانها متداخلة مع طبقات الإقطاع والرأسماليين الذين يتبنون مقولات وقيم تتضاد مع قيم ومقولات الرومانسيين ، ولذلك كان تأثر الرومانسيين العرب المهاجرين إلى أوروبا وأمريكا بهذه المقولات الجديدة أكثر التصاقا بالنص الشعري العربي إلى جانب تأثر الرومانسيين العرب ، خاصة في مصر ، بالترجمات والكتب ، إلى جانب التأثر والاحتكاك المباشر في شعر المهجر وأكد الدور الرومانسي ، رفض العرب لتسلط الأتراك في الشام ، والاحتلال العسكري للوطن العربي منذ ( ١٨٢٠ ) حتى نهاية الحرب العالمية الثانية ( ١٩٤٥ ).

وتصدق مقولة العودة والإحياء ، على الشعر القديم والنهضوي والاحيائي والرومانسي ، في الشرق والغرب ، على السواء . ذلك أن

- أي إحياء لأسلوب في الفن أو لعادة من عادات الحياة. إنما هو نكوص بمعنى من المعاني ، ورجوع إلى تلك الطريقة في التفكير والعمل . غير أن الحركة التاريخية قلما تسمى " نكوصية " إلا إذا كان جانبها السلبي ، وهو نبذ الجديد ، فعلاً أو تخيلاً ، من أجل القديم ، جانبا قويا نسبيا . أما إذا حبذت الجديد ، وأبقيت عليه بوجه عام ، ولم تفعل بالنسبة للقديم إلا أنها أخرجت من زوايا النسيان وإضافته إلى الجديد . فان النتيجة الخاصة في هذه الحالة تكون ارتقاء " . (٦) بالنوع الشعري وبالتراث في الوقت نفسه . لأنها تعيد تشكيله وتفسيره وتأويله وتوظيفه .

وينطبق هذا القول على علاقة الشاعر بالتراث في كل التاريخ الشعري في الشرق والغرب. فان تعامل الشاعر مع تراث الإنسانية أو تراث قومه يخضع لمقياس ( النكوص ) من أجل ( الإتباع ) . فالشاعر التقليدي يعود لتراث أمته والاحيائي والنهضوي والرومانسي من أجل استمرار الشرعية الشعرية ، وتثبيت جذور نصه الشعري مهما يكن شكل التجديد المقصود.

الم يكن هوميروس وشكسبير ودانتي نماذج للشاعر الرومانسي كما كان امرؤ القيس ، وعمر بن أبي ربيعة وأبو نواس ، وأبو تمام البحتري والمتنبي وابن الرومي وأبو العلاء ، نماذج للشاعر الرومانسي العربي ؟! رغم الاستفادة الكبيرة من الشعر الانجليزى والفرنسي والمترجم إليها ، بل التراث الشعري في كل مكان وزمان ؟! .

بلى ، فان التراكم المعرفي والتقني والأسلوبي واللغوي يمد النص الشعري ، بغذاء جديد متجدد ٠ ولذلك يؤدى المحور الأفقي للزمن ( التراث ) دورا مستمرا في تشكيل النص الشعري عند الشاعر ٠ كما يؤدى المحور الرأسي ( العصر ) دورا مماثلا في التركيز على مطالب العصر والذات الفردة في الآن المكتوب فيه النص الشعري ٠

فالقطيعة مع التراث مستحيلة ، وخصام التراث خصوصا في النص الشعري العربي ضرب من الانتحار الشعري ٠ والمتابع للشاعر الرومانسي بخاصة ، سيجده في قصائده الأولى يحتذي النصوص السابقة عليه بلا حجاب أو مواربة ، ثم يبدأ بعد ذلك في التمرد الفني، والبحث عن نص خاص به ٠ حتى أن الذين يعلنون الانخلاع من التراث ، لا يعنون القطيعة السلبية ، بل الايجابية. ترى كيف يفلت الشاعر الرومانسي من النص السابق ، وهو حصيلة التفاعل مع كل النصوص السابقة والمعاصرة ٠

إن جدل الحضور والغياب والتناص يلعب الدور الرئيسي في تشكيل النص الشعري بعامة والرومانسي بخاصة ٠ فان ما يستحضره الشاعر من التراث يتوازى مع ما يهمله الشاعر من عناصر التراث ، ويصبح ( التناص ) هنا جوهرا لعلاقة الشاعر بالتراث ٠ لأن مجرد رفض الشكل السابق ٠ والبحث عن شكل شعري جديد ، يعني أنه أفاد وتناص مع السابق بالموازنة أو الإهمال ٠ ويتحول النص السابق - بالطبع - إلى مرشد للجديد رضي أم رفض الشاعر ٠

وهناك علاقة مفروضة في الأنواع الأدبية المستمرة عبر القرون ( كالملحمة والدراما والنص الشعري الغنائي ) أي هناك تناص إجباري ، في علاقة الحضور والغياب التراثي ٠ وهنا يمكن تفسير وتأويل التناص بين النصوص اللاحقة وبين النصوص السابقة ٠ ويمكن تفسير وتأويل ظواهر

كثيرة جدا كالاقتباس والتضمين والمعارضة والسرقة ... ، الخ وفق هذا المنظور. إذ لايعني النكوص أو الاستحضار والتغييب ، الخضوع لعلاقة متدرجة مع التراث القديم أو الجديد ، الإنساني العام أو القومي الخاص أو الفردي . فقد يتحرك النص من علاقة معقدة إلى بسيطة والعكس صحيح ، دون عيب في طبيعة العلاقة ، لأنها لا تخضع لتدرج منطقي مفروض ، بل هي علاقة حرة . وتصنيفها لا يخضع للبساطة أو التعقيد ، بل يخضع لكيفية توظيف التراث ، والهدف من التوظيف وطرق توظيفه .

ولابد أن نشير هنا إلى أن الرومانسية ظلت حركة إبداعية كبيرة حتى في ظل انتشار المذاهب الأخرى ، أو حتى في ظل المذاهب الاجتماعية الملتزمة ، لأن الرومانسية فتحت باب الاجتهاد على مصراعيه ، وفتحت باب التعامل مع التراث على مصراعيه في الوقت نفسه. فهي الحركة الأم التي خرجت منها كل المذاهب التالية .

ولقد تلاقت احتياجات الناس بعامة والشعراء بخاصة مع هذا المذهب الجديد في الحياة والفن والأدب ، ولقي تواجده وتحققه في الشعر بكل أشكاله . وأدت حرية الابتداع وروحها إلى نتائج مهمة في خلق التوازن الاجتماعي والنفسي في المجتمعات الأوروبية بعامة تحت ظلال الحرية وبروز الذات الفردة والقومية والإنسانية معا .

كما تميز شعراء المدرسة الرومانسية بعد ثبات اتجاهها في مواجهة الإبداع الكلاسيكي ، بأن كتب الشعراء شعرهم مع مقدمات نظرية تشرح وجهة نظرهم في الحياة والفن والأدب والشعر . كما كتب الواحد منهم في أكثر من نوع أدبي ، لأنهم كانوا يؤسسون نشاطا إبداعيا جديدا يمتزج بغيره من الفنون والثقافات والفلسفات والأفكار ويتغاير عنها في كل مرحلة يمر بها. فهم يقومون بدور الرائد في مرحلة التأسيس .

ولذا كانت مقدمة الطبعة الأولى من الأقاصيص الشعرية الوجدانية لكولردج، وردز ورث، عام ١٧٩٨ ثم "سيرة أدبية" ١٨١٧م لكولردج وحده بداية التنظير للمذهب الرومانسي الذي يعتقد بعض الباحثين أن هذه المقدمة "كانت الباعث الذي دفع بكولردج إلى إخراج أثره الخالد سيرة أدبية الذي يعتبر من أهم النصوص النقدية في التراث العالمي والذي وجه النقد الإنجليزي وجهة لم يعرفها من قبل". (٧)

ونجد في هذا الكتاب النظرية الرومانسية التي حددت مفهوم الشاعر ومفهوم التراث، كما ناقشت وحللت الأدوات الفنية واللغوية، والقدرات النفسية، التي يتشكل بها النص الشعري بخاصة.

وهذا ما حدث لدينا في شعرنا العربي الرومانسي، وفي كتابات رواده المتأثرين بالطبع بهذه النصوص الشعرية والنقدية التي استوت لدى الغرب لحظة دخول الحملة الفرنسية على العالم العربي. فقد كانت ترجمات الشعر الفرنسي بأشكاله الجديدة، في النصف الأول من القرن التاسع عشر، ثم الترجمة عن الشعر والنقد الإنجليزي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، هو الدافع وراء بزوغ الشعر العربي الرومانسي بكثافة منذ بدايات القرن العشرين. كما جعل الشعراء الرومانسيين العرب روادا مؤسسين لمذهب جديد فصنعوا صنيع أمثالهم من الأوروبيين، فكتبوا في بداياتهم شعرا تقليديا، ثم استقوا خبرات جديدة تبعدهم عن عصر النهضة، ثم كتبوا وترجموا شعرا رومانسيا. وقدموا دواوينهم بمقدمات نظرية كتبوها هم لأنفسهم، أو كتبها كل لأخيه. لذا كانت مقدمات دواوين شكري والعقاد

والمازني بداية هذا التنظير الرومانسي ، بخلاف الحديث الشعري داخل النصوص الشعرية الجديدة عن الشعر الجديد ، والمفهوم الجديد للشاعر والنص الشعري . كما كتب هؤلاء الرواد جميعا مقالات نقدية في الصحف والمجلات السيارة آنذاك عن هذه المصطلحات والتعريفات الجديدة . ثم أشأوا المسرحية والقصة والرواية والمذكرات والاعترافات ، كأشكال فنية وأنواع أدبية تزيد من خصوبة التجربة الرومانسية ، والأدبية العربية على السواء .

وقد خاض الرومانسيون معارك كبيرة مع الشعر والنقد الكلامي والنيوكلاسي حتى نهاية القرن الثامن عشر ، حين استقرت رموز الاحيائية الجديدة . كذلك وجدوا في بعض خصائص النص الشعري الاحيائي والاحيائي الجديد ما يعين على انتصار تصوراتهم الجديدة . بالضبط كما وجدوا في الشعر والنقد القديم خصائص تصلح لتدعيم مذهبهم الجديد .

وما أشبه الليلة بالبارحة ، فما رآه الكلاسيكيون الجدد في انجلترا وفرنسا ، رآه الاحيائيون الجدد لدى الشعراء العرب . فلقد كانت فكرة "هوبز" ممثلة للموقفين معا حين يقول :

" إن العقل وحده هو جوهر الشعر ، وسبق أن هاجم ديكارت الخيال ، كما أن دريدن وصفه بأنه تلك المملكة الفوضوية التي لا تراعي قانونا ، والتي هي أم الجنون والأحلام والأوهام والحمى . وقال إن الخيال لابد أن يخضع لسلطان العقل . وهكذا نجد أن هؤلاء النقاد جميعا لم يثقوا في الخيال ... إذ كانوا يعتبرون الخيال في ذاته قوة عاصية لا ضابط لها ، وعن طريقها يطلق سراح القوى الخفية المظلمة الحبيسة في قرار النفس الإنسانية ، ويبعث في نفس الإنسان العاقل كل ما ينافي العقل . " (٨)

وتفسر هذه المقولة سبب انتهاج الرومانسية السبيل الذي رفضت ( النيوكلاسيكية ) أو ( الاحيائية الجديدة ) في أوروبا أو في العالم العربي . فقد أمنوا بأن العقل ليس وحده جوهر الشعر . بل العاطفة والشعور والإحساس والانتقال هو جوهر الشعر . ولم يهاجموا الخيال ، بل وضعوه جوهرا للقدرات الخالقة المبدعة في الإنسان . ولم يعتبروه ملكة فوضوية بل اعتبروه قوة موحدة لعناصر الإبداع - بحكم قانون الترابط النفسي - وقوة خالقة تشكيلية وتكوينية . ومن ثم أصبح الجنون والحلم والوهم ، والحمى ، والمخدرات ، قوى فاعلة في " نظرية الخيال الرومانسي " بل أصبح القوة الروحية التي تطلق النفس من عقالها فتخرج ما كان مكبوتا في الذات فتتعرى النفس أمام نفسها وتبدو طبيعية بعيدا عن المكتسبات التي تخلق ضد حرية النفس في الإبداع .

فإذا ما تحدثوا عن علاقة بين الشاعر والنبي والبدائي والمجنون والطفل والتصوف والتمرد. كان حديثهم ينطلق من الرؤية الذاتية الصادقة بلا سلطة ترى العالم مثل رؤية هؤلاء الذين لم يخضعوا للموجود أو للموروث أو لكبت الوعي . ومن ثم كانت " العاطفة " جوهر الشعر وهي ليست ضد العقل في مفهومهم .

وتطلبت هذه العاطفة الاستسلام للغتها الانفعالية الخاصة التي هي لغة التأليف الشعري عند الرومانسيين . ومن ثم لغة موسيقي الشعر وتركيب الأساليب . ومن ثم استقطبت كل عاطفة شعرية ما يناسبها عن صور شعرية وموسيقي ورموز وأساليب . وهي التي تلخصت في لغة الحلم والاستدعاء والترابط النفسي . أي سيادة القيم الفردية وتراجع القيم الجاهزة .

ومثلما وضح - في الفقرات السابقة - التضاد بين المقولات النقدية في عصر النهضة الأوروبية، وبين المقولات النقدية الرومانسية. وضع الأمر نفسه في النقد العربي، وهو ينظر إلى الشاعر الاحيائي الجديد مقارنا بما في تراثنا من مقولات نظيرة.

"إذ كان الاحياء الشعري يتحرك من منطقة الوعي بتخلف حاضر الجماعة بالقياس إلى عظمة ماضيها .." بينما كان الكلاسيون الجدد يعتبرون عصرهم عصر عظمة التقدم ضد الماضي الأوروبي، و" كان شعراء الاحياء يستعيدون ... أدوار الشاعر الحكيم في الماضي ليسهموا في تغيير الحاضر ..." الذي يحتاج إلى تأسيس عقلي لبناء نهضة مادية وروحية تساوي نهضة أوروبا أو نهضة القديم العربي. و"/ يضاف إلى ذلك ... وعي الشاعر بجلال مهمته وعظم مسئوليته في نفي الحاضر والارتقاء به إلى منزلة الحلم القديم"[9].

وهذا ما جعلهم يعتمدون على العقل القادر على التحسين والتقبيح لتحقيق الفضيلة، عبر الخيال (المتعقل) غير المجنح الذي يقصد إلى الحقيقة كما قال أفلاطون وأرسطو وهو راس من قبل. وبالتالي يكون الكلام عن المخيلة الشعرية المحكومة بالعقل أي بالخيال المتعقل غير المجنح

"فان التعقل يزن تقلب العينين .. ويقودها إلى البحث عن العبرة في الطبيعة كي تلفتنا إلى عجيب صنع الباري، وتصوغ لنا حقائق هذا الصنع فالشاعر ما خلق إلا لوصف الكون وتقرير المبادىء الاجتماعية.."[10] ولهذا توازى الوصف مع المرآة التي تشبع في الإبداع والنقد الاحيائي بعامة.

ومما هو جدير بالذكر :

"تنطوي الصلة بين الشعر والحكمة في تراثنا، على دلالات متقاربة تصل بين الشاعر الحكيم وبين الكاهن والعراف مثلما تصل بينه وبين النبي الملهم صاحب البصيرة وتصل أخيرا بينه وبين الفيلسوف محب الحكمة وذلك على أساس من المخيلة التي تميز طبيعة ابداع الشاعر وطبيعة النبوة في أن، فيعيد الاتصال القديم بين الشعر والنبوة . ولكن تضعه في سياق جديد أعني سياقا يمكن ... من الحديث عن عجائب القوة المتخيلة في الشعر والدفاع عن رسالة الشاعر على السواء . [11]

وبذلك تقترب الإحيائية العربية من النهضة الأوروبية في تصور مفهوم الشاعر وقواه المتخيلة ومهمة الشاعر والقوة المتخيلة . وارتباط كل ذلك بمفهوم الصنعة وعلاقته بالعقل المنضبط . وليس ذلك ببعيد عن دلالة الشعر على العلم أولا ثم على الشعور أي على العقل ثم العاطفة أي العاطفة العاقلة .

وليس ببعيد أن يثور الرومانسيون العرب على هذه التصورات في شعرهم ونقدهم وإبداعاتهم الأدبية . والفنية على السواء - خلال النصف الأول من القرن العشرين بل تحولوا - فيما بعد - إلى رواد للتجديدات التي تلت المرحلة الرومانسية . وفق ما ترى في الباب الثاني من خلال أعمال المبدعين من الشعراء أنفسهم .

وتصل بنا هذه المقارنة بين حالي الشاعر والشعر والتراث ، إلى مقارنة بين ما حدث في الغرب وما حدث في الشعر العربي . ويصل بنا الأمر إلى اكتشاف الخلافات بين التصورين . فبعد أن كان الشعر إلهاما وفيضا وشيطانا أصبح تعبيرا ورؤيا وخيرا وجمالا . وبعد أن كانت وظيفة الشاعر الترديد ، أصبح يخلق النص ويخترعه ويبتكره . وتحول الشاعر الكاهن الحكيم إلى الشاعر المعبر عن رؤيا صادقة كرؤى الأنبياء . وتبدل ثبات العقل إلى حركية العاطفة والوجدان . وبالتالي ليس هناك نص سابق نموذج . وبعد أن كان النص يشاكل الواقع ، أصبح يشاكل كل نفس الشاعر وصدقه الفني من أجل تغيير الواقع والنفس معا .

وكأننا نقول إن ( الريتوريكا ) تحولت إلى ( البويتيكا ) ، واللغة تحولت إلى اللسان ، وصوت الجماعة تحول إلى صوت الفرد . وتحول مقتضى الحال إلى الصدق والنسبية والخصوصية . أي يتحول الحس العقلي إلى العاطفي في عملية سمو نفسي . فالشاعر :

" هو الذي يجعلني أنسى طبقتي وشخصيتي وظروفي الخاصة ويسمو بي إلى مرتبة الإنسان الكلي " [١٢] الخالد .

وهكذا تعمل الرومانسية على خلق الإنسان المتجاوز للعام ، والذي تتلخص فيه صفات إنسانية خالدة . وهي في الوقت نفسه تحتاج إلى مكونات مخصوصة فيه ، وفي نصه . ولذلك تفتح الرومانسية - كما رأينا - الباب على مصراعيه - على التراث الإنساني بعامة، والمحلى والقومي من ناحية موازية. بشرط أن يتلون هذا التراث - داخل النص الشعري - بذات صاحبه ورؤاه وأسلوبه وعصره . ويخرج التراث هنا ، تراثا خاصا أو تراثا بديلا . إذ يستدعي الرومانسي التراث ليغيره ويخضعه لما يريده هو . يعطيه سياقا شعريا جديدا لم يكن يحمله قبل الدخول إلى النص الخاص .

## هوامش الفصل الثالث

١ - **أحمد عثمان** ، الأدب اللاتيني ودوره الحضاري ، سلسلة عالم المعرفة ،الكويت ، عدد (١٤١ ) سبتمبر ١٩٨٩ ، ص ٨٠

٢ - **أحمد عثمان** ، التراث الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، عدد ( مايو ١٩٨٤ ) ص ٢٦٠-٢٦١

٣ - السابق ، ٢٦١٠

٤ - **عبد الوهاب المسيري ومحمد على زيد** ، ترجما ، الرومانتيكية في الأدب الإنجليزي ، سلسلة الألف كتاب ، رقم ( ٥١٥ ) الناشر مؤسسة سجل العرب ١٩٦٤ ، ص ١١٠

٥ - المرجع السابق ، ص ١٢٠

٦ - **توم اس مورو** ، التطور في الفنون ، ترجمة محمد على أبو ريدة ، ولويس اسكندر جرجس ، وعبد العزيز توفيق جاريد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ جـ٢، ص ٣٣٤.

٧ - **كولردرج** ، سيرة أدبية ، ترجمة عبد الحكيم حسان ، دار المعارف ، ١٩٧١ ، ص ز.

٨ - **محمد مصطفي بدوي** ، **كولردج** ، دار المعارف ، سلسلة نوابغ الفكر الغربي ، بدون ، ص ٤٩٠

٩ - **جابر عصفور** ، **الشاعر الحكيم** ، مجلة فصول ، المجلد الثالث العدد الثاني ، ١٩٨٣ ، ص ١٢٢ ، ص ١٢٤٠

١٠- **جابر عصفور** ، قراءة التراث النقدي دار سعاد الصباح ، الطبعة الأولي ، ١٩٩٢ ، ص ٢٤٠٠

١١- **جابر عصفور** ، **الشاعر الحكيم** ، ص ١٢٠٠

١٢- **محمد مصطفي بدوي** ، كولردج ، ص ٧٤٠

# تمهيد حول

## الشاعر والتراث

## ما بين المحاكاة والتعبير
## عصور التمهيد للرومانسية

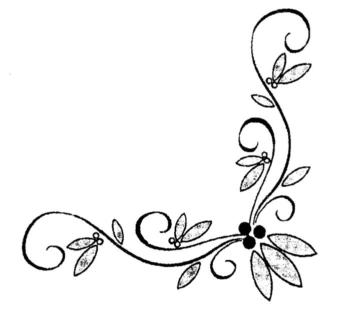


# الباب الثاني

## النظر الموضوعي لعلاقة الشاعر بالتراث

## في

## نظرية الأدب






الفصل الأول
توازن العلاقة بين الشاعر
والتراث في نظرية الخلق



انتهت العلاقة بين الشاعر والتراث في نظرية المحاكاة إلى محاولة استخدام التراث لتشكيل نص يحاكى الحقيقة المجردة · أي يقوم الشاعر بوظيفة الاختيار من هذا التراث الضخم وإخضاعه لفكره النظري ، والوصول به إلى حقيقة ما من تجليات الحقيقة المجردة · وبذلك يقوم الشاعر بدور موضوعي فكري أكثر مما يمكن له أن يقوم به من الأدوار النفسية والاجتماعية · ويظل التراث - في هذه النظرية - مستقلا عن النص الشعري حتى يدخل في صناعة النص الجديد · ويظل المرجع والمقياس خارج الشاعر ( وخارج التراث ) في الوقت نفسه · لأنه الحقائق المجردة المطلقة ، والطبيعة في استقلالها ( العالم الخارجي المستقل عن الذات الفردة ) ·

وانتهت علاقة الشاعر بالتراث في نظرية التعبير الرومانسية إلى تحويل التراث ( وهو ما سبق النص بالضرورة ) إلى تراث بديل · يهدف إلى إمداد النص بعناصر تساعده على بيان الخصوصية ( الذاتية ) والخصوصية القومية ( الزمانية والمكانية ) سواء بالنسبة للرومانسية الإنجليزية الباحثة عن التعبير عن العواطف والمشاعر ( العالم الداخلي ) أم بالنسبة للرومانسية الفرنسية التي تبحث عن خصوصية ( الجنس ، والبيئة ، والعصر ) · وبذلك يتلون التراث بمشاعر وعواطف الشاعر الخاصة ، كما يتلون بدوائر ثلاث متصلة هي دائرة الجنس والبيئة والعصر · أي خصوصية جماعة من البشر في مكان محدد وعصر محدد · وهي التي اجتمعت في مقولة خصوصية النفس / الذات ، وخصوصية العصر · وبذلك يتحول النص إلى وثيقة للتاريخ النفسي والذاتي للمبدع ، ووثيقة تاريخية لأمته ووطنه ودولته ·

ولاشك في أن علاقة الشاعر بالتراث تتجاوز كل ذلك وتحتويه . ولعل جعل المرجع والمفسر خارج النص باستمرار ( الواقع ) و ( النفس ) جعل علاقة الشاعر بالتراث في نظريتي المحاكاة والتعبير محدودة بالأطر المرجعية التي تفسر هذه العلاقة وتحددها . والحقيقة أن علاقة الشاعر بالتراث بلا حدود ، ولا تقف عند مستوى من المستويات . لأنها متشابكة ، ومعقدة وتاريخية في الوقت نفسه . إذ كل شاعر ـ رغم تميزه ـ صورة معدلة من صورة الشاعر الأول . وبذلك ينتقي القول بالشاعر النموذج الذي يحاكي ويقلد ، أو النص النموذج الذي يكتب على منواله . لأن العلاقة حرة بين الشاعر وتراثه ومحكومة بتقاليد نوعه الأدبي ومكونات شاعر أثير لديه . إذن كان لابد من الخروج من أزمة المحاكاة ( النهضة والإحياء ) ومن أزمة التعبير ( الرومانسية ) اللتين سيطرتا على علاقة الشاعر بالتراث منذ أول نص شعري وأول نص نقدي حتى ظهور مدرسة جديدة تحاول تلافي عيوب هذه العلاقة الناقصة باستمرار بين الشاعر والتراث أعنى تصحيحها وإقامة توازن فيما بينهما .

لذلك قامت نظرية " الخلق " بتصحيح العلاقة بين الشاعر والتراث ولق تواكب ذلك مع اهتمام ( النقد الجديد ) بالنقد الموضوعي الذي ينظر إلى النص الشعري على أنه بنية لغوية تقوم على تركيب لغوي وعلاقات لغوية لها نظام وللنظام قانون يختلف من شاعر لآخر ، ومن نص إلى نص ، مع الإيمان العميق بأن هذا النص وهذا الشاعر ينحدران من تراث قديم مستمر ومتجدد .

وهـذا مـا يقوله رينيه ويلك بقوله : " فالنقاد الجدد يقولون - وهـم على صـواب في - إن العمـل الأدبـي بـنـاء لفظـي يتـصف بقـدر مـن التمـاسـك والاكـتمـال . وأن الدراسـة الأدبيـة غالـبـا مـا أمست غير معنيـة بهذا المعنى الكلـي . وإنها غالبا ما قصرت اهتمـامها على جميع المعلومات الخارجية عن سيرة الكاتب والظروف الاجتماعية والخلفيات التاريخية .. الخ ، لكن موقف النقـاد الجـدد هـذا لم يعـن ولا يمكـن أن يعـني ؛ إنكـار أهميـة المعـلومات التاريخيـة لعمليـة التفسير الشعري ، فالكلمـات لهـا تـاريخ ، والأشكـال والأسـاليب الأدبيـة تـنحدر مـن تـراث ، والقصـائد كثيـرا ما تشير إلى وقائع معاصرة لها .. "[1]

وكـان لا يمكـن دراسـة علاقـة الشاعر بالتراث - من وجهة نظر أصحاب نظريـة الخلق ، واعتبار النص ذا قيمـة موضـوعيـة وفنيـة وجماليـة في ذاته - إلا بعـد تقدم الدراسات اللغـويـة الحديثـة التي حمل لواءها في بـدايـة القرن " سوسير " ثم حمل تطويرها جماعات بحثية ركزت على الطبيعة الشعريـة للغة النص . وهي جماعات الشكليين الروس . جماعة ( أوباياز ) وجماعة براغ وكانت هذه الفـترة هـي فـترة الـتكـوين الثقافي والشعري لألبوت الذي ولد في عام ( ١٨٨٨ ) عام وفـاة ماثيو أو نـولد أحد النقاد المهمين لأواخر القرن التاسع عشر والذي التقت آراؤه مـع كـثير مـن المقـولات الموضـوعيـة في دراسـة الـنص الـشعري . ولـيس غريبا أن يـصبح الـشاعر الـناقد ( ت . اس . اليوت ) ( ١٨٨٨ـ ١٩٦٥ ) هـو صاحب نظريـة الخلق الموضـوعيـة الجماليـة التي كانت حصيلة لكل هذه الآراء السابقة والمعاصرة له . أعـني نـبذ التفـسيرات النفسيـة أو الانطباعيـة أو الاجتماعيـة أو التاريخيـة التي ترى الـنص بعـين واحـدة . والاهـتمام بالـشكـل وجماليـة الـنص وفنيـتـه إلى جـانـب الاهتمام بمضمونه كما أشار رينيه ريلك منذ قليل .

ولا ننسى في هذا السياق ما كشفت عنه نظريتا المحاكاة والتعبير من أهمية دراسة القالب الفني ( مكونات النص ) في المحاكاة . وصيحة العصر الرومانسي الأسلوب هو الكاتب . وهو ما يشير إليه ويلك بقوله " فالكلمات لها تاريخ والأشكال والأساليب الأدبية تنحدر من تراث "

ومن هنا تأتى مقولة اليوت صاحب نظرية الخلق إن الكاتب عندما يكتب عمله يعدل التقاليد الموروثة نفسها . ويصبح كل عمل أو نص أدبي نتاجا طبيعيا للتراث . ثم يتحول هو - بدوره - إلى رصيد هذا التراث فيما بعد ليدخل في مفهوم التراث . وهنا تبرز علاقة الشاعر بالتراث في خلق التراث الخاص للشاعر واستكماله التراث السابق . وبذلك ألفي اليوت الوقوف عند حياة الكاتب وعالمه النفسي أو عند ظروف المجتمع والعصر . وبذلك تكون علاقة الشاعر بالحي ، الكلي من التراث فالتراث يظل معطلا ، أو يظل جانب منه معطلا حتى يتعامل معه الشاعر على أنه كلى حي يعيش وينمو ويتطور ، بحياة وعيش وتطور الإنسان الذي يتعامل معه . وبالتالي كانت النظرة الكلية إلى التراث تصحيحا لعلاقة الشاعر بالتراث التي اختلت قبل اليوت .

والعلاقة الناضجة بين الشاعر والتراث لدى اليوت ليست في " أنه - فحسب - يختزن الموروث الذي ظل من قبله معطلا بل انه يعيد جدل أكبر عدد ممكن من طاقات الموروث المفككة .. "[2] ومن هنا يعيد الشاعر - من وجهة نظر اليوت ونظرية الخلق - علاقات التراث ، ويصطفي منها ما يشاء من أجل إعادة إنتاج التراث في صيغة تحقق الغرض من استدعائه في النص الشعري .

وبذلك يتسع مفهوم التراث في نظرية الخلق ، ويعظم دور الشاعر ولا يصبح المرجع النهائي في الحكم على التراث خارج النص الشعري · بل تحكم عليه علاقات النص ونظمه وتقاليده ، ومن ثم يتوازن دور الشاعر ، ويتوازن فهم التراث مع فهم النص الشعري · ويكون الحكم على التراث من داخل النص ، ويكون الحكم على علاقة الشاعر بالتراث من داخل العمل · الذي يصبح غاية الشاعر ويصبح الشاعر هو آخر صيغة للشاعر باستمرار · ولذلك تتجدد علاقة الشاعر بالتراث بدون أفق من العوائق ·

فالنص كله خلق ، وموازاة موضوعية تملك قانونها الداخلي ، الذي يمكن أن يفسر- فيما بعد - بإطار مرجعي اجتماعي أو نفسي أو تاريخي.. الخ. دون أن تبدأ علاقة الشاعر بتراثه من هذا الإطار الضيق · ومن ثم يبدأ الناقد من ( تحليل النص ) لينتهي منه إلى أي شيء يريده مع أخذ قرينة من النص على ما يدعيه من تفسير وتحليل وتأويل ·

· فليس ما تقوله لنا القصيدة هو الذي يهمنا في الواقع · وإنما الذي يهمنا هو ماهية القصيدة ذاتها ·· [٣] وهنا يوقف الشعر النظر النقدي السحري ، ويحول إلى النظر العلمي · ويتحول الصدق الأخلاقي في نظرية المحاكاة ، والصدق النفسي في نظرية التعبير إلى الصدق الشعري المحكوم على صدقه من داخل علاقات النص · وبذلك تصبح علاقة الشاعر بالتراث علاقة موضوعية فنية في المقام الأول ·

ولا ننسى أن نقادنا في النصف الأول من القرن العشرين كانوا يضعون تحليل النص نصب أعينهم · ولم يخضعوا للنظريات الغربية كما هي ، أو كما تنقل إلينا · إنما وضعوا نصب أعينهم اختلاف التاريخ الشعري والنقدي والبلاغي واللغوي ، في تاريخنا العربي ، وفي التاريخ الأوروبي ·

وقد مهد الإحساس بهذا الاختلاف ، العقل العربي ، لتقبل الواقعية الاشتراكية كمذهب نقدي إلى جوار الواقعية النقدية . وجعل النص العربي قابلا لتحليل المذاهب الحديثة - فيما بعد - كالبنيوية والأسلوبية بخاصة . فقد مهدت نظرية اليوت لتقبل كل شيء يخدم النص ويحلله .

ولأول مرة يصبح النص الشعري كيانا مستقلا ( نسبيا ) وتصبح الوظيفة الجمالية في المقام الأول . لتتراجع الوظيفة الأخلاقية . والنفسية ، والاجتماعية .

وبذلك فالبحث في جمال النص يعنى التركيز على علاقاته اللغوية والتقنية والأسلوبية . وهنا نحتاج - بعد التحليل الجمالي - إلى معرفة علاقة هذا النص بتراثه الشعري الخاص . لأن النص - كما يقول اليوت - ينبع من تراث يسبقه بالضرورة ، وليس ينبع من فراغ تاريخي أو شعري .

وتنتقي هنا مشكلات الإسقاط النفسي داخل النص ، والإسراف العاطفي والانفعالي ، والمرجعية الاجتماعية . وتصبح العلاقة بالتراث ضرورة في هذا الخطاب الشعري . لأن النص الشعري الحالي نتاج لوروث يتقدم عبر الزمن ، ويحمل في كل مرحلة خصائص جديدة وربما استغنى عن خصائص أخرى حتى يأتي للنص ( الآتي ) ما يستحق التواصل معه من الموروثات .

وإذا كانت المحاكاة قد خرجت في مجتمع عبودي ، فان الرومانتيكية قد خرجت في مجتمع رأسمالي ، صناعي . اكتشف قدرات الفرد المستقل عن الجماعة . ولذلك كان لابد أن يتغير الواقع لتخرج نظرية الخلق . فتحول الواقع في القرن العشرين ناحية الفلسفة الوضعية . وهى التي أخذت صيغة الوضعية المنطقية لدينا . وهى فلسفة تحتاج إلى التجريب المعملي ، والنظر العلمي ، إلى الموضوعات والظواهر لإخضاع كل ظاهرة لقانونها الجوهري حتى لا تفسر والأحياء والموضوعات والظواهر بنظر منطقي شكلي ، وفلسفة أخلاقية ، تسقط منظورها الأخلاقي المثالي على كل شيء . كذلك خضعت الظواهر والأشياء والأحياء والموضوعات بفكر مثالي آخر ، وهو الفلسفة الليبرالية التي تعطي الحرية في تفسير كل هذه البنود للاجتهاد الفردي ، والنظر الذاتي ، فأسقطت المواقف الذاتية على كل شيء .

لذا احتاجت الوضعية لنظر علمي لا يستسلم لنظر أخلاقي أو منطقي شكلي ، أو تفسير ذاتي ، بل هي تحتاج لنظر علمي مقنن . وبذلك تكون الظاهرة نفسها . وهي موضوع الدرس والنظر ، ليستخرج قانونها من علاقات عناصرها ومكوناتها . وبالتالي يعلى من شأن العقل في مواجهة العرفية الحدسية أو الصوفية الوجدانية . لأن الحدس والوجدان مثل الغريزة لا يعصم من الخطأ ومن الوصول إلى الحقيقة ، أو الوصول إلى اليقين الثابت تمهيدا لمعرفة القانون الموضوعي الخاص بالظاهرة .

ولذلك وضعت العقلية الموضوعية المنطقية الحدس والوجدان والغريزة في منطقة (اللاعقل) . وكان هذا المذهب محصلة موضوعية لما سبقه من مذاهب فلسفية تتجه إلى تسييد العقل الفاعل، والمنطق العقلي العلمي بدلا من المنطق الصوري الشكلي، والعقل الآلي الميكانيكي . وقد جمع كل هذا الاتجاه التجريبي الذي أعطي للوضعية منهجا للتفكير، قابلا للنمو والاكتمال .

إذ يرى ديفيد هيوم (١٧١١ – ١٧٧٦) "أن النفس ماهي إلا حزمة من الصور . هي التي نسميها أفكارا، هذه الأفكار هي وحدها التي يمكن أن تعرف معرفة مباشرة . أما القوانين العامة فهي ليست إلا نتاجا للقدرة على الارتباط التي تظهر بفضل العادة، وبالتالي فليس لتلك القوانين العامة أية قيمة موضوعية" [٤] ولذلك كانت إضافة كانت (١٧٢٤ – ١٨٠٤) أنه حاول "إنقاذ العقل والعلم والأخلاق والدين، بدون أن ينكر في نفس الوقت لأي من المبادىء الأساسية للفكر الأوروبي الحديث [٥] .

لذلك كانت الحركة الرومانتيكية (والرومانتيكية الفلسفية) في القرن الثامن عشر والتاسع عشر رد فعل على العقل المادي، الصرف لأن "المذهب الرومانتيكي ليس دائما مذهبا لا عقليا، بل انه يظهر أحيانا مدافعا مخلصا عن العقل .... ويقال الرومانتيكية الفلسفية على رد الفعل الفلسفي (في المنيا خاصة) ضد تيارات القرن الثامن عشر الميلادي، الآخذة بالعقل والعقل وحده حركة التنوين على الأخص، بما أشار الى وجود قوى أخرى للإنسان غير العقل أهمها العاطفة والحدس المرتبطان بالحياة وبالانهائي .." [٦] .

وهكذا تدور الدائرة الوضعية والوضعية المنطقية رد فعل على المادية المفوقة، وعلى الرومانتيكية الفلسفية. إذ حافظت على قوانين العقل (التفكير) وعلى قوانين الإبداع التي ترد اختراق قوانين العقل في الوقت نفسه. ولذا سمح في ظل هذه الموضوعية الوضعية تفهم الفلسفة على أنها تجميع لنتائج العلم. أي بدأت الفلسفة تتعايش مع العلم كما بدأت النظريات والمناهج تتصف بالجديد. فقد ظهرت النقدية الجديدة، في الفلسفة كما بدأت جماعات النقد الجديد. والواقعي الجديد. وكل هذه النظم صبت في فكر (البوت) كما صبت في عقل النقاد والنظرين وعلماء الجمال واللغة الذين جاؤا مع البوت وبعده.

وكانت هذه الأفكار معبرة عن أزمة فكرية، رادتها الحرب العالمية وخسائرها. وبالتالي فالدفاع عن الأدب والشعر والفلسفة نفسها يصبح شيئا طبيعيا. ولكن علاقة الشاعر بالتراث تتخذ ثوبا عقليا واعيا خلال هذا السياق.

ولذلك ليس من الضرر أن نختلف مع التراث على أي مستوى من المستويات. ولكننا في الوقت نفسه لا نستطيع الانقطاع عنه. خاصة في الأنواع والفنون التي يبني بعضها على بعض وكأنها أحقاب جيولوجية. ومن هنا فتحت الوضعية الجديدة أو المنطقية السبيل إلى تصحيح العلاقة مع التراث إذ أعطت حرية الاستدعاء، والاستلهام، والاختلاف والتناقض مثلما أعطت حرية الاتفاق معه.

وقد انتقلت هذه الأفكار الفلسفية عندنا بعد أن أخذت طريقها في أوروبا (إنجلترا وفرنسا وألمانيا بخاصة) وتوازت مع دخول نظرية اليوت الشعرية التي تلخص في أن العمل الأدبي، والشعري بطبيعة الحال، معادلا موضوعيا، لكل ما هو داخل عقل، وروح، ونفس، ومشاعر، وعواطف الشاعر. لأنه في هذه الحالة يحول هذه الدواخل إلى قطعة شعرية يهرب فيها من أشياء داخله أو خارجه. وهنا يتحول التطهير الأرسطي إلى التطهير بتسريب الداخل والهروب منه، وهو في هذه الحالة هو نوع من التحويل عبر اللغة. وتصبح اللغة هنا رموزا على نوازع الهروب وشكله.

لكن نظرية الخلق أو المعادل الموضوعي ، رغم أنها خلصت النص الشعري من العاطفية الزائدة ، إلا أنها خلقت لدينا نحن العرب فرصة مناقشة علاقة الشاعر بالتراث مرة أخرى ، بل طرحت قضايا الأصالة والمعاصرة ، وعلاقة الجديد بالقديم بأوسع الحوارات . ويظهر ذلك في نقد وشعر ومسرح وفلسفة هذه الفترة .

فقد كان زكي نجيب محمود وهو يتبنى الوضعية الأوروبية ، بعقلنتها ، وتجريبيتها ، وظواهريتها ، في التوقيت الذي غزت فيه مذاهب الوجودية ، والماركسية والمادية بشكل عام ، والواقعية بكل أنواعها ، الحياة الفكرية والفنية والشعرية لدينا . ومن ثم أصبح في واقعنا الثقافي بعامة - بعد الحرب العالمية الثانية - اتجاهان جديدان يتصارعان . وزاد هذا الصراع ، حين أسلم العقاد وطه حسين آخر قلاع الرومانتيكية العربية .

ولذلك أصبحت الوضعية المنطقية هي الممثل الواضح للفكر المثالي ، وهو فكر يتفق في مجمله مع تراثنا الفلسفي المثالي مع اختلاف الظروف الجديدة التي شهدها العالم في القرن العشرين . كما أصبح الفكر المادي يتصارع مع هذه المثالية بمذهبين فرعيين للمادية وهما : الوجودية ، والماركسية . بينما وقفت بقية المذاهب ( الشاردة ) موقف المتفرج من هذا الصراع الثقافي الذي استمر في أوروبا في النصف الأول من القرن العشرين ( تقريبا ) واستمر لدينا في النصف الثاني من القرن العشرين .

بل يظهر واضحا الآن على الساحة الثقافية ، تعدد آخر للثقافة والفكر المثالي والمادي في آخر مراحلهما . وهما يتواريان أمام التقدم العلمي والتكنولوجي والإليكتروني .

وأصبح واضحا مفارقات كثيرة بين ثقافة الأمس وثقافة اليوم. الأمر الذي يطرح سؤال زعيم الوضعية المنطقية في مصر زكي نجيب محمود من جديد "كيف السبيل إلى ثقافة نعيشها اليوم، بحيث تجتمع فيها ثقافتنا الموروثة مع ثقافة هذا العصر الذي نحياه، شريطة إلا يأتي الاجتماع بين الثقافتين تجاورا بين متنافرين، بل يأتي تضافرا تنسج فيه خيوط العصر الموروث مع خيوط نسج اللحمة والسدى [(٧)].

وقد طرح السؤال نفسه في الشعر العربي الذي تأثر بمذهب اليوت في الشعر والوضعية المنطقية، (إلى جانب الوجودية والواقعية الاشتراكية والنقدية) في الفكر والفلسفة بالصيغة نفسها. وهنا لابد أن نشير إلى أن مذهب اليوت لم يقدم بمفرده صافيا، بل امتزج منذ نهايات الحرب العالمية الثانية بموجات الواقعية والوجودية في الوقت نفسه.

ولهذا كان التراث عنصرا جوهريا في علاقة الشاعر بالتراث، والتراث في كل مستوياته الثقافية والفلسفية والفنية واللغوية. إذ اختلط التعامل العقلي مع التراث برغبة خفية بالتمسك بالتراث لتحديد الهوية في ظرف تحرر سياسي، ومحاولة لبيان التماسك والتناغم مع الماضي الخاص بنا، والتراث الخاص بنا. فأعيد نتاج التراث بمفهوم جديد، هو إعطاؤه دلالة جديدة، واستخدامه في مواجهة التغريب، ومحاولات محو الهوية ووضع التراث ليخدم سؤالا جديدا في واقعنا المعاصر. وقد وضع ذلك في نتاج أصحاب قصيدة التفعيلة، والشعر الحر.

بل يحدد زكي نجيب محمود - أن الأدب والفن هما النفس الإنسانية وقد خرجت من مكمنها في الحشا وتموضعت في عالم الأشياء الظاهرة لنراها الأعين أو لتسمعها الأذن ، فنحن إذا كنا حريصين على بقاء هويتنا الوطنية / والقومية ؟ كنا حريصين على أهم العوامل التي تعمل على بقاء تلك الهوية بمنحنى من التحلل والضياع ... (٨) - وما ينسحب بهذه العمومية على الأدب والفن ينسحب على الشعر بخاصة، بل يصبح من العوامل التي تحدد علاقة الشاعر بتراثه القومي من ناحية ، والتراث الإنساني من ناحية أخرى .

وقد وضح ذلك في الشعراء المتأثرين باليوت إذ وسعوا من مفهوم التراث واستخداماته . وتعاملوا معه دون استلاب أو تشويه . لأنهم عمدوا أليه ليكون إحدى وسائل إظهار الهوية والخصوصية الشعرية في أن واحد .

## هوامش الفصل الأول

١ - **رينيه ويلك** ، مفاهيم نقدية ، ترجمة محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، فبراير ١٩٨٧ . ص ١٢ .

٢ - **ماثيسن** ، ت اس اليوت الشاعر الناقد ، ترجمة إحسان عباس ، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ، بيروت - نيويورك ، ١٩٦٥ . ص ٤٦ .

٣ - **رتشاردز** ، العلم والشعر ، ترجمة مصطفى بدوي ، راجعه سهير القلماوي ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، سلسلة الألف كتاب رقم (٢٥٦) . ص ٢١ .

٤ - **بوشنسكي** ، الفلسفة المعاصرة في أوروبا ، ترجمة عزت قرني ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت . سبتمبر ١٩٩٢ . ص ٢٥

٥ - المرجع السابق ، ص ٢٦ .

٦ - المرجع السابق ، ص ٢٩ .

٧ - **زكي نجيب محمود** ، المعقول واللامعقول . دار الشروق الطبعة الرابعة. ١٩٨٧ . ص ٧ .

٨ - **زكي نجيب محمود** ، في تحديث الثقافة العربية . دار الشروق ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٧ . ص ٣٠٢ / ٣٠٣ .





# الفصل الثاني

## جدل علاقة الشاعر بالتراث في مفهوم نظرية الانعكاس

لا تموت النظرية التي يتجاوزها العصر، عند بزوغ نظرية جديدة ملائمة لعصر جديد. فكما يتجدد الإنسان وينمو دون أن يفقد عضوا من أعضائه ينمو الأدب وتنمو الظواهر الأدبية وتتطور وتتغير دون أن تقتل نظرية من نظرياتها. فنظرية الأدب متجددة بتجدد إنسان كل عصر دون أن تفقد ماضيها. لأنها تضمه إليها كعنصر من عناصرها، لاغنى عنه. إذ يعد متصل إليه نظرية من النظريات كسبا للنظر في الأدب عموما. فما وصلت إليه فلسفة نظرية المحاكاة، هو تأكيد الصلة بين النص والواقع الطبيعي والاجتماعي. وهذا التأكيد لم يلغ إنما تطور مفهوم الواقع نفسه فيما بعد وأضاف إلى المفهوم القديم للواقع جدليته التي لم تكن تتوصل إليها نظرية مثالية.

وتأكد نظرية التعبير على أهمية الذات المبدعة، وتحكمها في الخارج، أفاد في اكتشاف عوالم الداخل الإنساني بعواصفه ومشاعره وخياله وخصوصيته وأصالته وتفرده. وهو تأكيد لم تستغن عنه نظرية الأدب فيما بعد. وإنما اكتشف جدل الذات مع نفسها، وجدلها مع الآخر، ومع الواقع، في دائرة لانتهى. وما كان لنظرية التعبير المثالية أن تصل إلى هذا الجدل. وإنما أفادت - بعد ظهور مذاهب مادية في تفسير الأدب وظواهره - أ، العالم الداخلي قد درس وأخرج ما فيه.

ومن ثم خدمت نظرية المحاكاة برصد الواقع الطبيعي والاجتماعي في ثبوته الفلسفي المثالي المجرد والحرفي - عبر اختيار زاوية الرؤية من مرآه المبدع - ومن ثم خدمت نظرية التعبير بإخراج الداخل بكل مكنوناته - التي كانت سرا مقيدا - وجعلته متاحا ومدهشا. ولهذا وجدت نظرية الخلق (أو المعدل الموضوعي) التي ترى (النص والظاهرة) معادلا موضوعيا لعلاقة المبدع بواقعه وذاته ونصه في آن واحد. ولم يكن لنظرية الخلق أن تصل لذلك لولا أنها استفادت من نظريتي المحاكاة والتعبير المثاليتين.

ووجدت نظرية الانعكاس نفسها - والمذاهب الواقعية - مستفيدة من إنجاز العلم التجريبي ، والنظري ، والنظرية العلمية إلى الظواهر والأشياء والإنسان والكون كله في مستوياته كافة . والنظر العلمي يعني اكتشاف القوانين المتحكمة في المبدع والواقع والنص . ولذا هدفت المذاهب المادية والواقعية إلى جعل نظرية الأدب مخدومة بالنظر العلمي أي رؤية "الواقع في موضوعيته ، وتبدي الفن في خصوصيته ... وقيمة هذه النظرة أنها تعامل الواقع بأبعاده الثرية .. وتجعل للذات فعالية إزاء الموضوع ، فلا تضحي به في سبيل الوصول إلى قوانين نهائية .. /.. تنعكس صورة الواقع الموضوعي على الذات ولكن لهذه الذات رؤاها وأحلامها ومواقفها . فتغيير الصورة لديها وتكتسب شكلا خاصا . فالفن انعكاس ، ولكنه ليس انعكاسا سلبيا بل هو إسهام في التعرف على الواقع .. إن الواقع يبدو في الفن أكثر غنى من حقيقته الواقعة .. "[1]

وبذلك تصبح نظرية الانعكاس - وهي سند النظرية الواقعية - مستفيدة من إنجاز الفكر المثالي السابق عليها . كما أن كل نظرية تعد تطويرا للسابقة عليها لا تلغيها إنما تنبه إلى مواطن القصور فيها ، وتشير لإضافة جديدة مغايرة .

تبدو نظرية الانعكاس - هنا - معطية لكل طرف من أطراف الظاهرة الشعرية ( والفن عموما) حقه من النظر العلمي ، مما يعطي للشاعر دلالة الوعي ، والمعرفة والعلم ويعطيه رسالة جديدة ، مضافة لرسالته الأخلاقية المثالية ، أعني رسالة فهم الواقع وإثرائه ، وإمكانية تغييره . والانحياز لقوانينه العلمية . لا انحياز واع له ما يفسره من العلم والفن على السواء . وهو انحياز للحقيقة والجمال والنص في فهمهم العلمي .

وبذلك لا يصبح الشاعر نبيا بل متنبئا مستشرفا (٢)، ولا يعد كاهنا ساحرا محاكيا، بل واعيا حالما بالمستقبل، متجادلا مع ذاته وواقعه. انه شاعر جديد يعيد صياغة الذات والواقع والمتلقي بنصه من أجل صياغة متجددة لكل منها. ولا يختلف الشاعر هنا إلا بأدوات شعريته وتشكيل نصه ورؤيته. إذ يتحول عنده الحق إلى الحقيقة والخير إلى تحقيق الرفاهية وتعرية الفوضى والسلبيات والمعوقات.

ويتحول الجمال إلى جمال نسبي له ما يبرره من جماليات النص وفك وتفكيك تشكيله. وبناء على ذلك يكون التراث الإنساني بعامة والعربي بخاصة عنصرا في بنية الواقع عبر السياق التاريخي والاجتماعي للجماعة صاحبة هذا التراث. تشكله كما تريد وتستدعي - ما تشاء لخدمة رؤيتها الآتية أو حلمها القادم في النص الشعري (والفني).

كما يعد التراث عنصرا في بنية الشاعر نفسه لاينفك عنه. لأنها موروث داخل في تركيبه النفسي والاجتماعي والثقافي والفني والفكري ثم الأدبي والشعري. لهذا فهو جزء من حاضره أيضا، وخصيصة من آلية تفكيره وحدسه وابداعه. وهو - بلاشك - سيدخل في تكوين رؤيته للذات والواقع والزمان المتجدد لهما. كما سيدخل في تكوين النص (الفني - الأدبي - الشعري) شاء الشاعر أم أبى. فالموروث المعجمي - رغم تغيره الدائم - والموروث الأسلوبي والتقني لا يموت بل يتجدد كصاحبه ومن ثم فالتراث في صيغة خاصة بكل مبدع يصبح جوهرا من جواهر العناصر المكونة للظاهرة الشعرية: المبدع - النص - المتلقي.

ومن هنا يكون التراث خصيصة جوهرية في مفهوم نظرية الانعكاس ونظرها العلمي لكل ظاهرة شعرية. تتوظف تلقائيا في النص عبر (تناص) تاريخي مستمر في الشعر بعامة، وفي الشعر العربي بخاصة. وتتوظف تقنيا عبر مفهوم الشاعر نفسه لدور التراث في الواقع وتغييره، وفي النص وتشكيله، وفي المتلقي لإعادة صياغته. والمستقبل في حالة الاستشراف والشوق إليه مختلفا عن الواقع الحالي.

وكلها عملية متراكبة متشابكة متداخلة (متجادلة) في نظر نظرية الانعكاس، وفي وجهة نظر الشاعر الواقعي ويصبح النظر إلى عنصر واحد مفصولا عن هذا التشابك هو انفصام في تركيب المبدع والنص والواقع على السواء.

وتظل -لذلك- فكرة الاستكمال مطروحة أعني أن النص يستكمل الواقع، أو النفس، أو العالم. يستكمل مافيه من نواقص وسلبيات وشرور وظلم بحلم شعري يستعرض الجميل من كل شيء حتى ماهو ضد الذات والواقع على السواء. وهنا تنتقي ثنائيات الخير -الشر، الفضيلة -الرذيلة، تحت منظور الجدل في النص الشعري. لأن الجمال هدف غير نفعي في النص الشعري (أنتاجا) (مفيدا) لصياغة (الإنسان) و (الواقع) أصبح الشعر أنتاجا جميلا تنطبق عليه قوانين الجمال. ولا تقف المنفعة فيه ضد الجمال. لأنه في هذه الحالة جميل ونافع.

وبالمثل لا يعد التراث زائدة في هذا النتاج، بل هو داخل هذا الجدل يفعل كغيره من العناصر. وهنا تتحكم كيفيات التوظيف، وماكانه في هذا التوظيف، في احتساب التراث زائدا عن حاجة النص أم مناسبا في عملية إنتاج النص أو إعادة صياغته. وتتسع دلالة التراث، وكيفياته في مفهوم الانعكاس وتختفي الحساسية من أي طرف أو عنصر من عناصر التراث في أي

عصر ، ولدى تراث النوع الشعري بخاصة ، في أي زمان أو مكان ، لأنها - كلها تتحول إلى عناصر بناء شعرية وتسقط هنا دعاوى التبعية أو الماضوية للتراث في تراث أمة من الأمم، مادامت تخضع لرؤية خاصة بشاعر خاص وعصر خاص . كما تسقط دعاوى فقد الهوية ونحن نستعير تراثا إنسانيا من أمم أخرى ، أو أشكال وتقنيات وأساليب شعرية من خارج تراث لغتنا أو تراث لغة أمة أخرى لان نظرية الانعكاس ، تنظر إلى ذلك كله باعتباره بنية واحدة تستكمل نفسها في ظروف مختلفة ومتعددة فلا مشاحة أن تستعير لغة أو شاعر من الآخرين مادام لا يستسلم لهذه الاستعارة ، ومادام قادرا على إعادة صياغتها وفق ما يريد الشاعر . إنما الابتسار والاقتصار على عنصر بعينه هو الذي يسبب هذه الحساسيات القومية والفنية معا .

ذلك أن " للعمل الفني - والشعري - غاية فنية محضة . ولكن لهذه الغاية وسائلها في الطرق المتبعة في كل جنس أدبي ، ومن أفكار الكاتب أو الفنان - والشاعر - وهذه الوسائل كلها ، مصدرها أنواع النشاط في المجتمع والعصر الذي يحيا فيه الفنان أو الكاتب وفي حدود هذا النشاط تتجلى الفنون والأدب متأثرة بنظم العصر وتقاليده . فلامناص إذن من أن تكون أفكار الكاتب ووسائله الفنية ذات طابع تاريخي محدد المعالم . "[٣] ولامناص أن يكون التراث في كل عصوره وأشكاله وكيفياته - بالمثل - ذا طابع تاريخي اجتماعي متجدد ، وداخلا في هذا الجدل ، لأنه أحد أطرافه في الشعر بخاصة . وعلى وجه أخص في شعرنا العربي . " وفي هذا الجانب فلسفة هيجل وضحت الأصول الأولى - التي جلاها ونماها وتعمق فيها الفلاسفة الواقعيون في تفسيرهم للأدب تفسيرا ماديا تاريخيا "[٤] وقامت على أساسه بمساعدة التراث المادي في تشكيل صياغة نظرية الانعكاس التي بدأنا بها الحديث في هذه الوحدة من البحث .

وكما كانت فلسفة هيجل مقدمة للفلاسفة الواقعيين. كان ت. س اليوث مقدمة نقدية للواقعيين أيضا. إذ كان "اليوث - في مرحلته الثانية من مراحل تطوره - أقرب إلى النزعة الواقعية على حين هو في مرحلته الأولى، منصرف إلى النواحي الجمالية التي هي أوثق صلة بالنزعة المثالية ... وهذا الجانب الجمالي يهتم فيه دعاته بالكشف عن طبيعة العمل الفني .. ويذهب غلاته إلى استقلال الأدب ..." [5] وبالتالي كانت النظرية الواقعية (الانعكاس) خطوة مستفيدة من كل نتاج القرن التاسع عشر والعشرين.

وكما كانت نظريات المحاكاة والتعبير والخلق مقدمة لنظرية الانعكاس. كانت الأشكال الشعرية - العربية وغير العربية - في كل كيفياتها الغنائية والدرامية والملحمية والشعبية، مقدمة لهذا الثراء الشعري الذي زاد في القرن العشرين بخاصة ثم تحت ما يسمى بالاتجاه الواقعي، النقدي أو الاشتراكي. وكان كل التراث السابق لهذا الاتجاه، مقدمة لكل نتاج شعري آنيء والفارق يكمن - من هنا - في إدراك الشاعر له. ووعيه بتوظيفه.

وتنطلق نظرية الانعكاس من أساس مادي يرى " أن مادة الحياة هي التي تحدد صورة هذه الحياة ... أن الوجود يحدد الوعي - وأن حقائق الأساس المادي في المجتمع تفسر صور الثقافة في هذا المجتمع وتحددها . ومن الأصول الجمالية ... أن مضامين الفنون تحدد أشكالها .. "(٦) . ولهذا كان التغير الحادث في المجتمع العربي بعامة اثر انتهاء الحرب العالمية الثانية ، مرتبطا بأفكار ومضامين الحرية ، الاستقلال ، الخصوصية ، القومية ، الأصالة . وهي أفكار ومضامين حكمت الإبداع والاجتماع والاقتصاد فيما بعد .

فالبلاد التي حصلت على استقلالها خلال العقد الخامس والسادس من القرن العشرين ، كانت تناضل فيما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية من أجل هذه الأفكار والمضامين . ليخرج المحتل بعساكره من أرض الوطن . ولذلك كانت قيادات هذه الشعوب ذات صلة حميمة بمطالب شعوبها . لأن هذه الشعوب هي الجبهة القوية التي تمد القيادات بشرعيتها ، وتجعل نضالها مشروعا أمام العالم ومنظماته الشعبية والسياسية .

ومن ثم حافظت السلطات ، التي تولت القيادة في المجتمعات العربية بعد الاستقلال ، على هذه العلاقة بالانحياز إلى هذه الشعوب التي ضحت بالشهداء والثروة من أجل هذه الاستقلال. مما أحدث انقلابا في الأسس الاقتصادية في هذه البلاد ، لتصبح في صالح هذه الجماهير ، وهي الغالبية في كل بلد على حدة . فكان لابد أن تتعدل الرأسمالية لتصبح في خدمة قوانين تصلح حال العمال الذين أعطوا فيما مضى كثيرا وأخذوا قليلا . فتعدلت قوانين الملكية الزراعية ، وملكية رأس المال ، وتحولت الملكيات العامة إلى ملك للشعب وليس كملك للحاكم .

وكان لابد أن تتغير صور الوعي والحياة والثقافة والفنون والآداب . فقد تغيرت المفاهيم والمضامين فانكسر النموذج الرومانسي المثالي الحالم . وإن بقي منه تمرده وثورته وخصوصيته ، كمكسب للحركة الشعبية كلها . كما بقيت مكاسب التصوير الشعري والعناية بالموسيقى ، وظل كثير من المعجم الاحيائي والرومانسي لأنه ظل نافعا للنص الجديد والمجتمع والواقع الجديدين . وقد تأخر الشعر عن الركب الواقعي كثيرا . لأن المسرحية والرواية والقصة قد سبقت في فنون السرد العربي خلال النصف الأول من القرن العشرين . وتركت للشعر هيامه وتحليقه الغنائي الرومانسي "وكان الشكل الروائي يجنح بالكاتب نحو الواقعي ، وهذا غير مستغرب ، فقد استولت الواقعية على الرواية في الآداب الأوروبية أيضا ، رغم نشأة هذا النوع في قصص الخيال المفرق وكان تحول الرواية نحو الواقعية ، في الوقت الذي ظل الشعر فيه رومانسيا ، تحولا واعيا شارك فيه النقد . وربما كان له بعض التأثير فيه.." [٧] وحول النص الروائي ثم السردي بعامة إلى نموذج أدبي أفاد الشعراء .

ويكشف لنا ذلك أن فنون السرد العربي والعالمي أصبحت من الوثائق المهمة لتحليل المجتمع العربي ، فيما بين الحربين ، استفاد منها الشعراء فيما بعد ، لأنها أصبحت وعيا اجتماعيا سبق الواقعية في الشعر ، فأصبحت فنون السرد وما تحمله من أصوات متعددة ، وحوار ، وتقنيات الحكي والرواية والقص ، من تقنيات النص الشعري في المرحلة الواقعية التي بدأت تطفي في نهايات الأربعينات والخمسينات حتى نضجت في وتضخمت في الستينات من هذا القرن .

بل جنحت لغة الشعر نفسها - رغم كثافتها واعتمادها على الموسيقي والصور الشعرية - إلى لغة هذا السرد بكل فنونه. فخرج الشاعر من استيطان ذاته، واستخدام لغة ضميره، إلى استخدام لغته مع نفسه في صراعها مع الآخر، واستخدام لغة الآخر بضميره ( الهو والأنت) بكل تجلياتها. فهدأت لغة الشعر لترعى التوجه العام للواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي، الذي اتجه للشعب، أو للجماهير، وخاصة غالبيتها العظمى من العمال والفلاحين وصغار المتعلمين والمثقفين. ولم يتحول الشاعر - خلال هذا الفهم - على أنه "النخبة" المتميزة، كما كان الشاعر الرومانسي، بل "النخبة الواعية" التي اختارت أن تتوجه للمتلقي العام، لتأخذه بيده نحو الأفاق الجديدة والأحلام الجديدة التي حلم بها الشعراء والساسة على السواء بعد الحصول على الاستقلال وخروج المستعمر العسكري.

وأعتقد أن لغة النص تحولت من ( الغنائية ) إلى ( الدرامية ) لهذه السياقات كلها. فقد أصبح المتلقي الحلم السياسي هما غاية المبدع. ومن هنا أصبح الغناء ( صوت الشاعر المفرد مع نفسه ) لا يصلح إلا للأغاني. أما الشعر فقد وضع عينيه على ( الآخر ) شريكه في بناء وطن جديد. وهذا ما جعل الشاعر يتحول إلى راو في نصوصه الشعرية. مما جعل ذات الشاعر تتحول لآخر يبعد قليلا عن لغة النص. وراعى الشاعر لغة تفهم من الجميع أساسها : الشعرية، والبساطة والشعبية ما أمكن. فبعد النص عن كل ما هو صعب الفهم إلى كل ما يتيح ( الاتصال اللغوي ) مع ( الآخر / الناس / الجماهير / الواقع ). وكانت هذه هي المرحلة الأولى من التوجه الواقعي في النص الشعري في العالم العربي بعامة، وفي مصر بخاصة.

فقد ساعد ذلك كله على خلق النوازع الاجتماعية نحو تحول اشتراكي بمفهوم عربي تصورته السلطة السياسية ومن شاركها من المثقفين والفنانين والأدباء والشعراء خلال عقدي الخمسينات وما قبله حتى بدأ التوجه أو التحول إلى الاشتراكية في مفهومها العربي الذي لم يستطع أن يتخلى عن الأخلاق والعقيدة والفلسفة ولا الثقافة والأدب والأشكال الفنية الموروثة. فأقبلت على ذلك كله ولم نعامله كما عامله ماركس وانجلز بالية نظرية إذ "حين يتحدث ماركس وانجلز في الايدولوجيا الألمانية (١٨٤٦) عن الأخلاق والعقيدة والفلسفة بوصفها أشباحا تتشكل في أدمغة البشر. أشباحا ليست سوى انعكاسات وأصداء لعمليات الحياة الفعلية.."[8] كانت لهذه القيم أدوار جوهرية في ظل التوجه (الاشتراكي الاقتصادي السياسي) في النصوص الشعرية العربية، وقد كانت سببا مباشرا لتوظيف التراث واستدعائه للتأكيد على خصوصية الهوية والقومية.

وقد حافظت التوجهات (الاشتراكية والواقعية العربية) على هذا الأمر لأنه موروث هذه الجماهير الذي حفظته عبر الأجيال، وتحول مع العصور، إلى معتقد ويلوك. وقد وضح ذلك في الشعر العربي خلال عقود ما بعد الاستقلال، وحتى انكسار هذا التوجه بالتخلي عن الاشتراكية والتوجه ناحية انفتاح الاقتصاد على الاقتصاد العالمي . خاصة فيما بعد وفاة عبد الناصر (سبتمبر ١٩٧٠) وحصول مصر على نصر عسكري هز الدنيا كلها (أكتوبر ١٩٧٣) . وجعل حل مشكلة الشرق الأوسط أو الصراع العربي الإسرائيلي حلا دوليا. لا يخص المنطقة فقط. بل يمس العالم كله. فقد رفعت هذه الحرب سعر البترول جوهر حياة الصناعة الحديثة، وجوهر التدفئة في العالم كله. وهزت النظريات العسكرية والسياسية. فتجمع العالم ليرى الحل الدولي. وهو ما تم خلال عقدي السبعينات والثمانينات فيما سمي بعد ذلك بحقبة السلام الدولي. ولم تنته حقبة السلام هذه إلا بوضع العالم كله تحت وطأة (اتفاقية الجات) وتحت النظر الدولي لكل نزاع إقليمي في أي مكان في العالم. وهو ما يسمي الآن "الشرعية الدولية" أو النظام العالمي الجديد .

وقد توازت هذه الحقبة مع انكسار التوجه الواقعي في الأدب والنقد على السواء . إذ على المستوى الشعري ( والأدبي بعامة ) بدأ إبداع نصوص عابرة للجنسية ، ينهدم فيها الشكل الأدبي أو الشعري المعروف والمميز لكل نوع أدبي على حدة . وتضخم إنتاج ماسمي قصيدة النثر ، بل تداخلت الأشكال الشعرية والنثرية والسردية فيما بينها . وتدخلت المستويات اللغوية أيضا ما بين عامي وفصيح وقديم وجديد حتى ظهرت أنواع من النصوص لا نستطيع تصنيفها فيما ورد إلينا من أشكال أدبية ، تكونت عبر آلاف السنين .

وتحول النقد الإيديولوجي الذي تمثل في استخدام نظرية الانعكاس ، مع ميراث الشكليين الروس وغيرهم ، إلى نقد جديد لا يعطي الايدولوجيا اليد الطولي في النقد الأدبي ، بل يعطي التشكيل الأدبي -الشعري -الجمالي المرتبة الأولى من الاهتمام . إذ لم يعد الانحياز الطبقي هو ما يميز شاعرا عن شاعر آخر . بل أصبحت القدرات والمهارات الفنية واللغوية والتشكيلية الجمالية هي فيصل التفرقة بين مقامات الشعراء بخاصة .

وبذلك ينهدم التصنيف الإيديولوجي ، إلى تصنيف فني ، يمكن أن يحول التصنيف الشعري إلى مدارس واتجاهات وليس إلى جماعات أو أفراد . ويجعل الاستفادة من الأشكال الأوروبية أو غير العربية الحديثة أو العودة إلى تراثنا العربي عملا مشروعا . لأن النص يتحول المستوى الشعري والفني والجمالي إلى أنظمة وسياقات واستخدامات وتوظيف يجمعها جميعا ( رؤية ) شعرية نفسية اجتماعية للشاعر توجه هذه المكونات جميعا إلى مركز النص أو إلى مراكزه المتعددة لتشكيل بنية خاصة .

وبذلك لأيهم مصدر هذه العناصر، بقدر مايهم تشكيلها وكيفيات تشكيلها. وتندرج كل الاستدعاءات والاستفادات من (الآخر الأجنبي) أو (الآخر التراثي) تحت مستويات البنية. وكان ذلك دليلا وحافزا على عودة النص الشعري إلى التكثيف واستخدام كل ما يستطيعه من تقنيات وألاعيب فنية، تشكل رؤيته، وتظهر قدراته ومهاراته الشعرية. وهذا ما دعا أصحاب هذا الاتجاه الواقعي في الشعر إلى الاستفادة من الميثولوجيا العربية والإنسانية.

فاستفادوا من أساطير العرب القدامى، وحكاياتهم الخرافية والشعبية. واستفاد كل عربي بأساطير حضارته القديمة الخاصة به كالتراث البابلي والآشوري لدى السياب والتراث السويسري والفنيقي عند أدونيس، والتراث الفرعوني لدى صلاح عبد الصبور. كما كان التراث الإسلامي ميراثا مشتركا عند جميع شعراء هذه المرحلة، خاصة فترات النهضة والثورة والتمرد وبناء واقع جديد.

ولم ينس الشعراء جميعا التراث ألعقيدي المتمثل في الكتب المقدسة التوراة .. والإنجيل والقرآن. وما حولها من مزامير داود، وكتاب الموتى المصري القديم، ثم السير الشعبية وألف ليلة وليلة. كما استدعى هؤلاء الشعراء تراث الشرق القديم في حكمنه وحثه على الفضيلة، من الصين والهند خاصة في مقولات حكماء الهند والصين. وزادوا عليه التراث الفلسفي والصوفي للفرس وتجلياته العربية في رموز الصوفية أصحاب الرسالات الفكرية كالحلاج والبسطامي وبشر الحافي وابن عربي والسهروردي وابن طفيل والغزالي. بالإضافة للتراث اليوناني والروماني الذي أصبح مكسبا شرعيا لكل شعراء العالم.

استخدموا هذا كله لخدمة تحويل النص العربي من الغنائية إلى الدرامية وعبر وسائط أخري من الفنون الجميلة والتشكيلية المشهورة الى جانب الأنواع الأدبية غير الشعرية. كل ذلك دون تفرقة بين مكان وزمان هذه الموروثات . لأنها أصبحت ملكا للشاعر العربي وهو يشكل نصه عبر رؤيته الواقعية. (9)

وهنا يصبح التراث بكل مستوياته رافدا مهما في الأدب بعامة ورافدا جوهريا في الشعر العربي بخاصة . لأنه يمثل جذور النوع الأدبي ، وأصوله ، ومراحل تطورة ، وأشكاله ومعجمه وأساليبه . وسواء أعاد الشاعر لتراثه يستهديه ويستدعيه ويوظفه ، أم لم يعد إليه مباشرة ، فهو موجود في النص الشعري ، وما حوله من تراث الإبداعات العربية الأخرى .

ولا ننسى أن هؤلاء الشعراء وهم يمزجون تراث الإنسانية كله بالنص الشعري ، قد استلوا منه ما يدعم قضاياهم الفنية واللغوية ، والاجتماعية والنفسية. كما أنهم ـ وهم ينحازون للشعب وطبقاته الكادحة ـ قد غنوا للفقر والحاجة والصبر والجوع القديم ، وما تبقى منه بعد ثورات الشعوب . كما شكلوا غربتهم ، وهم ينتقلون من الرومانسية إلى الواقعية بل من الواقعية نفسها من الشعر إلى الواقع . وذلك كان الغناء للغد المشرق باستمرار ، والإشارة لتحديات الحاضر وانتصاراته في مجالات الحياة المختلفة . ويعني هذا أن قهر الضرورة الطبيعية والاجتماعية ، كان نصب أعين هؤلاء الشعراء . فهم يحاولون قهر الطبيعة البخيلة ، وقهر الفقر بالعدالة الاجتماعية لينال كل فرد كفايته أو حاجته الضرورية .

ويتضح هذا في شعر هذا الاتجاه في الشرق والغرب على السواء ويضاف إلى هذه الخصائص، محاولة هذه النظرية في تطبيقاتها العربية، أن تربط بين الشاعر وواقعه الخاص والقومي والتراثي. ليس على مستوى المصرية أو الشامية أو العراقية. وليس على مستوى اللغة العربية بسياقها الاجتماعي والتاريخي بل أمتد الأمر إلى التراث العربي والإسلامي والأفريقي، والآسيوي ثم العالمي الإنساني حتى تثبت أن المحلية والخصوصية ليست ضد التراث، من ناحية، وليست ضد التوجه الإنساني العالمي في الشعر بخاصة.

وبالتالي ازدهر شعر الفصحى وبجانبه ازدهر شعر العامية المصرية في هذه الآونة، على أنه أقرب إلى نفوس الناس وعقولهم، وخاصة الطبقة العاملة من العمال والفلاحين والموظفين، وتواصلا مع التراث الشعبي العربي الذي شكل وعي هذه الطبقة صاحبة المصلحة في التغيير الذي حدث في الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي. وقد أنشأ المثقفون هذه النصوص الشعرية العامية، وليس البسطاء وان كانوا قد ساهموا بنصيب في هذا الإبداع الشعري العامي.

وامتد التعاطف مع العامية إلى دخولها في الحوار في الأنواع الأدبية الأخرى، خاصة في الحوار المسرحي والروائي والقصصي على سبيل المثال. بل امتد المعجم العامي والشعبي إلى بعض مفردات السرد الشعري والنثري على السواء [١٠] وهنا تطورت محاولة تطوير لغة النص الأدبي لتقريب الفوارق بين العامية والفصحى، فقد حاول الكتاب والأدباء والشعراء كتابة الحوار العامي - بقدر المستطاع - في تشكل قريب من الفصحى، خاصة وأن العامية المصرية بالذات تعد انحرافا لغويا بسيطا عن الفصحى الأم (وغيرها من العاميات العربية) وقد ساعدت وسائل الأعلام، والمكانة السياسية لمصر بين شقيقاتها العربيات، على أن تشتهر العامية المصرية بين ربوع هذه البلاد. وكانت قد توطدت العلاقة من قبل بين المتلقي العربي والعامية المصرية

والمتفصحة في السينما المصرية والمسرح المصري من قبل . إذ كانت السينما وكان المسرح يصلان إلى هذه البلاد وغيرها عبر أبطال يحبونهم وقصص جديدة ومشهورة . ثم دخلت العامية كما دخلت غيرها من الخصائص الشعرية واللغوية والتقنية لتأخذ دورها في مسألة " التأصيل " والخصوصية . ولكنها في هذه الظروف ، لم تكن كالخصوصية الرومانسية الخاضعة للعصر ولذات المبدع أو لمصرية جماعة الديوان أو شامية جماعة الغربال (11) بل خصوصية إنسانية تبدأ من خصوصية الرواية والموقف وأصالة الذات وتفردها ، وتمر بخصوصية العصر الذي تعيش فيه متجادلا مع الماضي بتراثه المتواصل . إلى خصوصية الوطن الذي تربي فيه وتشبع من خصوصيات عاداته وتقاليده وأعرافه ، ألا يلفت النظر هنا ، أن نجيب محفوظ قد نشر تحت هذه الظروف ثلاثيته " بين القصرين ، وقصر الشوق ، والسكرية " (12) التي تتغنى بمصر المعاصرة خلال النصف الأول من القرن العشرين حتى قيام ثورة ١٩٥٢ .

كما يلفت النظر إلى بحث المسرح العربي آنذاك عن تأصيل لفن درامي مسرحي عربي يعترف بخصوصية الوطن واللغة والتراث . وتقف محاولة يوسف إدريس في " الفرافير " (13) ومحاولات ألفرد فرج (14) في " سليمان الحلبي " والزير سالم ، ورسائل قاضي أشبيلية ، ورحمة وأميرة الغابة المسحورة وحلاق بغداد ، وعلى جناح التبريزي وتابعة قفة .. وغيرها ومن هذه المحاولات ، كما تعد محاولات السرد الروائي والقصصي والمسرحي هذه إحدى تجليات تبني الجيل الجديد كله لرؤية نظرية الانعكاس الواقعية في مرحلة من مراحلها ، وان كانت قد أعاشت الإبداعات الرومانسية والتقليدية جنبا إلى جنب معها لأنها قطعة من التراث المصري والعربي القريب والحديث آنذاك . كما كان ذلك كله داخلا في تكوين الشاعر ونصه الشعري آنذاك .

وقد ساهمت تأصيلات السرد بشكل عام في تشكيل النص الشعري واكتسبت القصيدة تراثا جديدا ، يضاف للتراث العربي والمصري القديم وما حوله من تراث الأمم الأخرى : القديمة والحديثة : في الشرق والغرب ، من الذين ترجمت أعمالهم الفلسفية والأدبية والشعرية قديما في العصر العباسي ، أو حديثا في مرحلة نهضة الترجمة في عصري محمد على وإسماعيل أو خلال القرن العشرين . فقد صب كل ذلك في تكوين الشاعر - في هذه المرحلة - سواء أقرأ بلغة أجنبية أم قرأ المترجم منها .

ولا ننسى في هذا السياق أن الشاعر - وهو يجول ببصره في الواقع والتراث والذات - ليختار تجليات نظرية الانعكاس ( الواقعية ) في نتاجه الشعري وكيفيات تشكيلها ، حاول الاستفادة من تكوينه النفسي والاجتماعي القريب ، فحافظ شعراء على لهجات محلية في الصعيد بخاصة [١٥] . كما حافظ شعراء الفصحى على تبني السياقات الريفية ، وتكوينات سكان القرى والأحياء الشعبية ، كنوع من بيان الانحياز لطبقات فلاحية وعمالية وشعبية في نصوص النخبة أو نصوص شعرية يكتبها المثقفون . كما أنهم تبنوا ذلك لبيان الخلاف الحادث بين لجوء النظرية والإبداع الرومانسيان إلى الريف لأنه الطبيعة الأم البريئة التي تمثل الهروب من قسوة المدينة ، والصناعة والعقل الرأسمالي المادي . إذ تبنوا هذه الأمور لبيان صلابة الفلاح وفداحة ثمن الأرض المادي والمعنوي لدى أبنائها وما يرتبط بها من قيم أخلاقية وفنية . كذلك نوه الشعراء بالعمال ( صناع الوطن ) الأشداء الذين بنوا ( السد العالي ) بعد أن حفروا ( قناة السويس ) قبل مائة عام . وذلك لسبب بسيط يتجلى في أن معظم المصريين ينتمون إلى هذه الطبقات أو كما كانوا يطلقون عليها " السواد الأعظم من الشعب " ومن ثم استمدوا أبطالا من هذا الريف ومن الأحياء الشعبية العريقة، كما استمدوا قيما لا تنتهي من تراث القرية والمدينة القديمة في النصوص الشعرية، لأن هؤلاء الأبطال يمثلون نماذج جديدة لبطولة الشعب كله ، ولأنهم يمثلون بطولة الطبقات الفقيرة والمستغلة أو الطبقة العاملة في الماضي والحاضر والمستقبل على السواء [١٦] .

ودفعت نكسة ( ١٩٦٧ ) نحو مزيد من هذه الرؤية الانعكاسية ، بل وأوجبت على من ذاقوا هزيمتها البحث عن حقيقة ما جرى والغوص في النفس الفردة والوطنية والقومية ، لتحديد الهوية في مقابل تحديد هوية العدو المحتل لأرضنا . وهنا كان التراث من جديد هو المعين الأول والجوهري الذي غاص فيه كل من أراد أن يعرف الطرفين .

فزادت الرؤى التراثية في الشعر . واشتدت علاقة الشاعر العربي بالتراث توثيقا . لأنها ملاذ من واقع مهزوم . وبعد أن كان الشاعر الاحيائي يهرب من واقعه المهزوم إلى التراث ليجد فيه خلاصا وزادا ليواجه الحاضر المحتل ، وبعد أن هرب الشاعر الرومانسي من قسوة الحياة إلى التراث الإنساني بما فيه تراث المحتل لبلاده ، ليلتقط من الطرفين خيطا للخلاص من قسوة العصر والاحتلال ، عاد الشاعر العربي بعد نكسة ( ١٩٦٧ ) إلى التراث للبحث عن هوية أسبق في التاريخ من هوية العدو ، والى التراث للبحث عن سبل لقتال العدو بالفعل ، وبالكلمة . وكان التراث الديني ثم الشعبي متبعا ثرا ذكر فيه اسم العدو مرات ، وكشف عن علاقة العداوة المستمرة - طوال العصور القديمة - بيننا وبينه .

وهنا زادت تقنية الإسقاط السياسي على التراث في الشعر - في هذه الفترة بالذات - وليس الشاعر ( أقنعة ) ( تراثية ) لا تنتهي يختبيء وراءها ، موظفا الشكل الدراسي وتعدد الأصوات ومكتسبات الأنواع الأدبية الأخرى في تشكيل النص . وبذلك قام التراث بدور أفدح في حياة وتكوين ونص الشاعر العربي - في مصر وغيرها - إذ تلاحم الشاعر مع التراث بطريقة لم يسبق لها مثال في كيفية جدلية جعلته يستدعي التراث عبر الشخصيات والأحداث واللغة والتقنية ، لإعادة صياغة الواقع المهزوم والنص الذي يبحث عن هوية وتمايز وانتصار حتى ولو كان لغويا وشعريا .

ونشط الشعراء في هذه الآونة لكتابة مسرح شعري يتعارك مع الواقع - عبر تراث عربي ومصري وعالمي أيضا - تبدي ذلك في مسرح صلاح عبد الصبور، وعبد الرحمن الشرقاوي ومحمد مهران السيد بخاصة. فقد نشط صلاح بخاصة في كتابة "مأساة الحلاج" و"الأميرة تنتظر" و"مسافر ليل" و"ليلي والمجنون" و"بعد أن يموت الملك". وكانت هذه المسرحية فيما بين الستينات وأوائل السبعينات علامة على وجهة نظر جيل ومرحلة في الوقت نفسه.

واستمر هذا الوضع حتى حدثت تغييرات سياسية ضخمة بعد موت عبد الناصر (سبتمبر ١٩٧٠) وبعد انتصار مصر لأول مرة في تاريخها الحديث في (أكتوبر ١٩٧٣). إذ نشأ جيل جديد يتحدث عن تقليدية الموجة الأولى من شعر التفعيلة أي ما بين (السياب إلى أمل دنقل) ومابينهما من كبار وصغار الشعراء في هذه المرحلة الطويلة، منذ الحرب العالمية الثانية حتى انتصار أكتوبر (١٩٧٣).

وبدأت هذه الأجيال تنادي بتغيير شعري وفني تواكب مع تغييرات سياسية تحدث في السبعينات من بينها التوجه إلى تعدد الأحزاب في مصر من ناحية، والتوجه إلى حل المشكلة السياسية العسكرية مع العدو المحتل (بالسلام) - وبدأت هذه المرحلة بزيارة الرئيس السادات للقدس، ثم بتوقيع معاهدة "كامب ديفيد" - وهنا تشكلت جماعات شعرية جديدة توازت مع تشكيل أحزاب جديدة من الوجهة السياسية. وتوازي ذلك مع بعض التسهيلات في وسائل النشر الخاصة بعيدا عن وسائل النشر الحكومية وهذه الأجيال أخرجت مطبوعاتها ومجلاتها مستقلة بتوجيهها الشعري والسياسي في آن واحد.

وأخذ التراث عند هؤلاء الشعراء توجها جديدا في علاقة الشاعر بالتراث إذ تفتحت هذه النصوص على عالم جديد متعدد الرؤى السياسية والاجتماعية . وصادف هذا التوقيت هجرة بعض الشعراء الكبار من مصر مثل حجازي ، ومطر ، وموت بعض الشعراء الكبار أيضا مثل محمود إسماعيل ، نجيب سرور ، وصلاح عبد الصبور ، عبد الرحمن الشرقاوي وأمل دنقل . وهي مرحلة تشبه إلى حد ما فترة وفاة أقطاب المدرسة الاحيائية ( البارودي وحافظ وشوقي ، الأمر الذي سمح بتدفق الأجيال الرومانسية الجديدة في مصر بلا حدود بعد ذلك ) .

ولا ننسى أن هذه المرحلة التجديدية ، والمختلفة عقب حرب ١٩٧٣ ، ومعاهدة " كامب ديفد " . قد أخرجت توجيهات نقدية جديدة ، كسرت حدة سيطرة نظرية الانعكاس (الواقعية) وتجلياتها ومستوياتها المتعددة . تمثلت في دخول ( النقد الجمالي ) بعد ( التأثري ) ثم نيوع النظرية والمنهج البنيوي منذ أواسط السبعينات ، وفي تجليات متعددة للبنيوية الشكلية، والبنيوية التكوينية ، والتوليدية . وساعد على بلورة هذا الاتجاه نشأة مجلة فصول النقدية في القاهرة (١٩٨١) التي غيرت التوجه النقدي العام في مصر ، وسمحت لنظريات جديدة شكلية وهيكلية وأسلوبية وبنيوية وتفكيكية . أن تعيش بجانب التوجه الانعكاسي الواقعي الاجتماعي ، بل أمدت هذا الاتجاه بدراسات وترجمات حديثة ومعاصرة في " علم اجتماع الأدب " وعلم اللغة الاجتماعي والسلوكي .

وساهم جيل جديد من النقاد في تحرير هذه المجلة إلى جانب الجيل الرائد الأول والثاني الذي بدأ نشاطه النقدي مع بزوغ نجم شعر التفعيلة فاتسعت الرؤية النقدية والعبارة النقدية وتحول النقد الأدبي، إلى علم لدراسة الشعر والنص الشعري بمختلف أشكاله. وأصبح على الشاعر العربي أن يعيد صياغة نفسه وصياغة تراثه وعلاقته بتراثه من خلال هذه الرؤى الجديدة التي تتفتح لأول مرة - تحت ظلال النصف الثاني من القرن العشرين - على تعددية المناهج العلمية والسياسية والاجتماعية. وتعددية الأشكال والأجناس الأدبية [18] بل بهدم الحواجز بين العلوم والفنون والآداب. وكذلك هدم التمايز الشديد بين الأنواع الأدبية، وتخليق أنواع أدبية ونصوص أدبية جديدة. أسموها نصوصا تجريبية، أو نصوصا عابرة النوع أو عابرة الجنس. كل ذلك يتم من خلال تغيرات واضحة في الأمس الاقتصادية والاجتماعية والفكرية للواقع العربي. الأمر الذي جعل الشاعر العربي يعيد صياغة مفهومه للنص الشعري، وعلاقته بالأشكال الشعرية الموروثة.

وكان واضحا أن هناك ثقافة جديدة تتشكل مع تشكل نظرية الانعكاس - في صياغتها العربية - وكانت هذه الثقافة، هي الإطار العام الذي ظهرت داخله كل هذه الجدلية الثقافية الفنية الأدبية الشعرية و "الثقافة لا تقوم على أساس ثابت محدد . وإنما هي محصلة لعملية متعددة العوامل . يقوم بها المجتمع بكافة فئاته ومختلف وسائله . والثقافة ترتبط بهذه العملية المتفاعلة لا ارتباط معلول محدد بعلة محددة ، وإنما ارتباط تفاعل كذلك مما يجعل من الثقافة نفسها عاملا موجبا فعالا ، كذلك ، في العملية الاجتماعية نفسها ."[19] لأن الثقافة تملك استقلالا نسبيا داخل الجدل الاجتماعي والاقتصادي . إذ يمكن أن تسبق البنية المادية وتشير لها إلى طريق لم تطنه بعد . وشأن الثقافة - في استقلالها - شأن ما يندرج تحتها من مسميات وأنواع وأجناس .

ونشير هنا إلى أن هذه الفترة من النتاج الشعري العربي ، - وفي مصر بخاصة - شهدت لأول مرة - مع هيمنة نظرية الانعكاس - أول تصنيف للأدب والأدباء حسب الأجيال ، وحسب الانتماءات السياسية . وكان ذلك خرما لما كان سائد قبل هذه الفترة من تقسيم الأدب والأدباء إلى مذاهب ومدارس واتجاهات . الأمر الذي أحل مفهوم الجيل محل المذهب النفي . وجعل كل اتجاه فكري أو سياسي يقسم الأجيال حسب مصالحه وانحيازه الطبقي والسياسي والأدبي . ومن ثم أصبح الاهتمام بالموقف الفكري والسياسي والانحياز الطبقي بديلا عن الاهتمام السابق بخصائص المذهب الأدبي ونظريته النقدية . فيتقدم تكوين الأدب وتكوين نصه على ما هو خارجهما .

ثم ذلك ... في سياق كان الخلاف فيه مع الجيل السابق - حول طبيعة التعامل مع الواقع والنص ، - حتى أن المؤلفين لأول كتاب في هذه النظرية ، جعلوا الثقافة ( تعبيرا ) شأنهم شأن المدرسة السابقة . ولكنهم جعلوه تعبيرا فكريا وأدبيا وفنيا أو كطريقة خاصة للحياة [٢٠] . وطالبوا بالواقعية في كل مناحي الحياة [٢١] وهم مع ذلك يعتقدون أن الأدب ( العمل الأدبي ) "صورته ومادته - انه ليس لغة ومعاني . بل هو تركيب عضوي يتألف من عمليات بنائية تتكامل فيها الصورة والمادة تكاملا عضويا حيا . " [٢٢] ويعني هذا أن أصحاب هذه النظرية كانوا يختصمون مع مدرسة الجيل الرومانسي السابق ، وهم يستخدمون مصطلحاتهم في توصيف ما يريدون على المستويين النقدي والفلسفي بفارق مهم ، وهو الفهم الجدلي لجوهر الظاهرة الأدبية والنص والأديب والواقع .

إلا أن انحراف التقييم والتصنيف النقدي ، خلق هوة بين مقولات النظرية التي تلفت النظر إلى خطورة أدوات التشكيل وأهميتها ، وهي تشكل موقف الأديب ( الشاعر ) المنحاز للطبقات المحتاجة لانحياز الوعي الشعري إلى قضاياها لتحقيق العدالة والوصول إلى الحقيقة . وبذلك دخل التراث في علاقة جدلية مع الشاعر ( في تكوينه ) ومع النص ( في أدوات التشكيل ) ومع الواقع (في الرؤية والتحليل والنقد وإعادة صياغته) . انه جدل عام ، في الثقافة والفن والأدب والشعر بخاصة .

ولذلك كان رد فعل المدرسة السابقة (طه حسين والعقاد كممثلين لها) من المنطلق السائد نفسه . إذ رأى طه حسين أن بيان هؤلاء الواقعين مع بدايات الثورة (يوناني فلا يقرأ) . ورأى العقاد أنهم (شيوعيون فقط . وقد ضبطهم متلبسين) وذلك خلال المعركة الشرسة التي قامت بين الجيلين والمدرستين في شهر فبراير ١٩٥٤ أي مع بواكير ثورة يوليو ١٩٥٢ . وقد نشرت مقالة طه حسين في جريدة الجمهورية بتاريخ (١٩٥٤/٢/٥) . ونشرت مقالة العقاد في جريدة أخبار اليوم بتاريخ (١٩٥٤/٢/٢٧) . [٢٣]

ونشير هنا إلى أن اتجاه النص الشعري (والشاعر) إلى الواقع والإنسان والذات لإعادة صياغتهم، وهو يصوغ صياغة شعرية جديدة جعلت التراث سندا جوهريا في عملية الصياغة اللغوية والفنية للنص الشعري. وجعلت دور التراث في تشكيل النص الشعري ضرورة لتعميقه وتواصله مع بنية الواقع المادية والثقافية والروحية. لكن في هذه المرة يستخدم جوهر التراث وليست عناصره المباشرة المفككة كوحدات زخرفية. بل كوحدات فاعلة متشابكة العلاقات. وهذا ما أشرنا إليه في بداية هذا الفصل من البحث. وكما سنشير إليه في الفصل الأخير من البحث أيضا لنغطي التفاصيل التي أرجئناها حتى لا نزيد التفاصيل عن الحد الذي وضح في هوامش هذا الفصل.

ولهذا كان شعر التفعيلة تعاملا مع جوهر التراث الشعري العروضي والغنائي والشعبي. وكانت العناصر المضافة إلى النص الموروث عن الرومانسية العربية مع تعدد الأصوات والمستويات داخل النص - إلى أفق درامي. استفاد من النثر ووظفه بجوار الشعر، توظيفا جوهريا لا زخرفيا تزيينيا وبذلك تعامل النص الشعري مع التراث المتجدد عبر التاريخ القومي والإنساني. واستفاد من الحقائق التاريخية والاجتماعية والفنية في تطوير النص وتعميقه إحساسا بضرورة التحديث في ظرف تاريخي يفرض علينا ذلك.

## وبعد

فإن علاقة الشاعر العربي بالتراث، علاقة متطورة، وحتمية. إذ لم ينفصل الشاعر العربي - يوما - عن تراثه، بل إلى الآن لم يقو شاعر عن الاثبتات عن تراثه العربي بخاصة والإنساني بعامة. كما أن نظرية الأدب، كانت تمثل تراثا إضافيا يدخل في تكوين الشاعر والنص الشعري من جديد.

ومن هنا كان تطور النظرية الأدبية مصاحبا بتطور في علاقة الشاعر العربي بالتراث . مع سبق النص للواقع والنظرية على السواء .

كذلك كانت نظرية الأدب عند العرب - قديما وحديثا - تأخذ عن نظرية الأدب غير العربية ، بالترجمة والنقل والاستيعاب . مما جعلها تأخذ خصوصية في مفهومها ، وفي النشاط الشعري التابع لها الأمر الذي راعى خصوصية الموروث اللغوي والشعري والعربي وهو يكيف النظرية غير العربية للنص العربي .

كما أن علاقة الشاعر العربي بالتراث ، قد أخذت مع هذه السياقات خطأ تطوريا مع تطبيقات كل نظرية تبدأ من إعادة وتكرار عناصر التراث الشعري القديم من الجاهلية حتى نهاية العصر العربي ( ١٥٠ ق . هـ ١٢٢ هـ ) . ثم تطور هذا التكرار من خلال الاستفادة من نظرية المحاكاة الأفلاطونية الأرسطية ومذهب البديع خلال العصر العباسي كله ( ١٢٢ - ٦٥٦ هـ ) . واستمرت العلاقة بعد ذلك بين التبعية ودرجاتها خلال عصري المماليك والعثمانيين بسبب انغلاق الحياة اليومية ، وبروز الدور العسكري ليطغى عل كل مرافق وظواهر الحياة العربية . ففهم دور التراث في تشكيل النص الشعري خطأ . إذ تحول إلى أخذ واضح وتبقية واضحة للتراث الشعري بخاصة . ثم تحول إلى الألاعيب الصوتية والبديعية في النص الشعري وقد تم ذلك في وقت نما فيه النص الشعري الشعبي ليأخذ زمام المبادرة بالتطوير رغم أنه تطوير من ناحية كيفية لغوية وعروضية مختلفة حتى جاء العصر الحديث مع بزوغ الذات القومية وهي تصارع المستعمر التركي ثم الفرنسي ثم الإنجليزي ( ثم هم جميعا ) خلال القرن التاسع عشر بخاصة ومن ثم تعدلت علاقة الشاعر بالتراث خلال تجولات الإحياء وتطوراتها من جيل رفاعة لجيل البارودي لجيل شوقي .

وكانت المدرسة الرومانسية ـ وقد أخذت لواء التجديد ـ قد أمدت علاقة الشاعر العربي بتراثه بزاد ذاتي ، جعل الشاعر محور النص وبطله وحكم رؤيته وموقفه في كل شيء . فظهر التراث ملونا بلون الذات الخاص .

ثم توازنت العلاقة ـ في سياق الاستفادة من نظرية الخلق ـ وأصبح هناك علاقة موضوعية مع التراث الشعري بخاصة . ولذا كان تحول العلاقة إلى علاقة جدلية بين الشاعر العربي وتراثه تأخذ جوهر التراث لأشكله أو عناصرة متفرقة ، سهلة على المبدع والمتلقي على السواء في ظل نظرية الانعكاس وما صاحبها من نظر واقعي .

ونلاحظ أن تراكم هذه العلاقات المتميزة والمتطورة بين الشاعر العربي والتراث ، كانت تخلق بلاغة جديدة في كل عصر أو مذهب عربي جديد . وأبانت هذه البلاغة الجديدة عن دور الريادة لنص شعري ما ، أو لشاعر ما في تاريخ النص الشعري العربي . وهو ما يفصح عنه القسم الثاني من هذا البحث في البابين التاليين واللذين يوضحان تطور علاقة الشاعر العربي بالتراث من خلال النصوص الشعرية وليس من خلال نظرية الأدب كما أبان القسم الأول من البحث في البابين السابقين .

## هوامش الفصل الثاني

١ـ **عبد المنعم تليمة** ، مقدمة في نظرية الأدب ، ص ٢١٤ ، ٢١٥

٢ـ **عبد المنعم تليمة** ، الشعر ينبىء ويتنبأ ، مجلة إضاءة ٧٧ العددان الثاني والثالث .

٣ـ **محمد غيمي هلال** ، النقد الأدبي الحديث ، ص ٢٩٦ .

٤ـ نفسه .

٥ـ المرجع السابق ، ص ٢٠٨ .

٦ـ **عبد المنعم تليمة** ، مقدمة في نظرية الأدب . ص ٧٩ .

٧ـ **شكري عياد** ، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، سلسلة عالم المعرفة ـ الكويت ، سبتمبر ١٩٩٣ ، ص ١٠٨ .

٨ـ **رامان سلدن** ، النظرية الأدبية ، المعاصرة ، ترجمة وتقديم جابر عصفور دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ١٩٩١ ،

٩ ـ أنظر في ذلك نصوصا شعرية في الدواوين الأولى **لأدونيس وليدر شاكر السياب** ، **وصلاح عبد الصبور** ، **وأحمد عبد المعطي حجازي** ، **ومحمد عفيفي مطر** ، **وأمل دنقل** على سبيل المثال :

- **بدر شاكر السياب** ، ديوان أزهار وأساطير ، قصيدة أساطير بخاصة ، ثم انظر قصيدتي " أغنية قديمة " و " ليلالى الخريف " ، من ديوان " المعبد الغريق " وانظر له في ديوانه " منزل الأقتنان " قصيدته " قالوا لأبواب " وانظر من ديوان " أنشودة المطر قصيدته: " من رؤيا فوكاي ، وكلها قصائد دالة على استفادة شعراء الواقعية ( الخارجين من الرومانسية ) أو شعراء التفعيلة من التراث الإنساني الشرقي والغربي ، القديم والجديد على السواء . وفي مرحلة الصعود بخاصة فيما قبل ( ١٩٦٧ ) .
- **أدونيس** ، قصائد أولى ، انظر له : " رسالة إلى إخوتي " و " إلى عرافة " " الجوع " و " الغد " و " قصائد إلى الموت " . وانظر له من . ديوان " أوراق الريح " قصائد " البعث والرماد " و " مزامير الإله الضائع " و " الدم " . وهي قصائد : تمزج التراث بمشكلات الواقع العربي بمشكلات الشاعر نفسه في شكل التفعيلة الحر .

- **أحمد عبد المعطي حجازي**، ديوانه "مدينة بلا قلب" قصائد "العام السادس عشر". و "قصة الأميرة والفتى الذي يكلم المساء، و "عبد الناصر". وهي قصائد المرحلة الأولى لأحمد عبد المعطي حجازي تظهر فيها هذه الملامح الخاصة بالشعر الجديد (الواقعي).

- **محمد عفيفي مطر**، ديوانه "يتحدث الطمي" قصائد من الخرافة الشعبية قصائد "شجرة الأسلاف، و "أصوات" و "طقوس وأحرار شخصية" على سبيل المثال. وسوف يعتمد عفيفي مطر، بعد ذلك اعتمادا جوهريا على توظيف التراث العربي والإسلامي في كل دواوينه بعد ذلك. وسوف يستدعي العناصر التي تساعده على تشكيل موقفه من الواقع الاجتماعي والسياسي المصري والعربي.

- **أمل دنقل**، ديوان "العهد الآتي" في هذا السياق. وقد ركز أمل في مجمل أعماله على الأساطير والكتب المقدسة والسير الشعبية.

كل هذه أمثلة تبين تحول التراث إلى عنصر جوهري في تشكيل النص الشعري العربي، داخل المدرسة الواقعية، ولكن ليس كما يستخدمه الاحيائيون بالإتباع والمعارضة، أو الرومانسيون بتطعيم النص به. بل بجدل شعري ولغوي وتقني، يكثف بنية النص ويعمقه ويعدد مستوياته.

١٠ - يتضح هذا الأمر في محاولات نجيب محفوظ بتفصيح العامي، امتدادا لتجربة توفيق الحكيم (اللغة الثالث). كما تتمثل في محاولة يحي حقي. حفظ ما ليس له بديل فصيح، بلهجة العامي ومعناه الشعبي أو المحلي. وهي محاولة قديمة للدية تبدأ من الثلاثينيات والأربيعنات خاصة في "قنديل أم هاشم" و "دماء وطين". وهذا ما دعا يوسف إدريس إلى تبني ذلك بتوسعة في السرد والحوار على السواء. وكل ذلك أدب سردي واقعي قبل تبني الانعكاس كنظرية عامة للإبداع والفكر والنص. وقد ساعد قيام ثورة (١٩٥٢) وما قامت به من تغييرات في الواقع المصري والعربي والإفريقي والعالم الثالث على تدعيم هذا الاتجاه في الشعر والفكر على السواء لأنه يمثل مطلبا من مطالب المتلقي والمبدع والسلطة على السواء.

١١ ـ كان بيان جماعة الديوان في مقدمة كتاب الديوان أن مذهب جماعة الديوان "مذهب إنساني مصري عربي" ص ٤ . طبعة دار الشعب ، القاهرة ، كما أكد العقاد أيضا المعنى نفسه في مقدمته للغربال . وكما أكد ميخائيل نعيمة على الفارق بين كتابة الحباحب وكتابة الغربال ليؤكد خصوصية النص الشعري الشامي .

١٢ ـ نشر نجيب محفوظ الثلاثية في الخمسينات ليواكب التطورات السياسية من خلال تتبع جذور الحركة الوطنية المصرية منذ بدايات القرن العشرين . وليتواكب مع منطقات ثورة يوليو ١٩٥٢ الكبرى ، وان كانت رؤيته الليبرالية الطليعية قد ظهرت في بيان التوجهات السياسية والأخرى في الواقع المصري .

١٣ ـ كتبها في شتاء ( ١٩٦٤ ) . وعاد فيها إلى فكرة المتلقي الجماعي في حياة القرية في اجتماعاتها ومناسباتها ، وخاصة في فنونها الشعبية أداء وتلقيا : اذ رأى "في الريف لا يزال السامر مسرحا شعبيا لا يعرف أحد متى بدأ وفي المدينة كاد ينقرض مسرح مماثل ، مسرح الحواري ، وخيال الظل والأراجوز . وكذلك تلك الأشكال المسرحية المصرية .." ص ١٢ مقدمة الفرافير ، مكتبة غريب القاهرة ، ١٩٧٧ ، الطبعة الخامسة . وتشير هذه المقنبة إلى التوجه ناحية القرية والمدن والأحياء الشعبية في تأصيل التوجه الاجتماعي والقيي . ونلاحظ هنا أن دخول نظرية بريخت "التغريب" خدمت الحس الفكري والاجتماعي لمناقشة مشكلات المراحل الاجتماعية والسياسية المصرية . كما أتاحت تقنيات مسرحية وشعرية في النص الجديد .

١٤ ـ الفرد فرج ، الأعمال الكاملة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب التي تتابعت في الصدور منذ عام ١٩٨٨ . وانظر بخاصة المقدمات السريعة التي يكتبها الفريد لمسرحه .

١٥ـ تمايز شعر العامية هذا بلهجات في الإنشاد الشعري في الاحتفالات العامة واللقاءات الجماهيرية بخاصة . إذ كان شعراء الصعيد بالذات يعتقدون أنهم الأصل المصري الحضاري القديم وأنهم حفاظ السير الشعبية ورواتها ، وأن لغتهم اليومية قريبة إلى هذه الأصول المصرية والشعبية . وبذلك أحسوا أنهم لسان هذا الشعب خاصة الجيل التالي لبيرم التونسي وصلاح جاهين وفؤاد حداد . أعني جيل عبد الرحمن الأبنودي وعبد الرحيم منصور وحجاج الباي بخاصة . إذ وفد معهم من قرى الدلتا سعيد حجاب وزكي عمر وأحمد فؤاد نجم وغيرها . وساعد هؤلاء الشعراء جميعا أنهم تبنوا قضايا سياسية قومية وشعبية .

ونشير في هذا السياق إلى أن شاعرا فصيحا كأمل دنقل قد وفد مع هذه الجماعة فكان التراث الشعبي والأسطوري والتاريخ المصري والعربي جوهرا لرؤيته الفنية. وقد أشار البحث إلى ذلك من قبْل.

١٦- نشير في هذا السياق بخاصة إلى قصيدة شنق زهران لصلاح عبد الصبور. والى قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي لمن تغني ؟؟ ففي شنق زهران يقول صلاح عبد الصبور :

كان زهران غلاما.
أمه سمراء والأب مولد.
وتدلى رأس زهران الوديع /
قريتي من يومها لم تأتدم إلا الدموع. الخ.
(الأعمال الكاملة، ص ٢٢ دار العودة ببيروت)

ويقول أحمد عبد المعطي حجازي :

يا أيها الطفل الذي مازال عند العاشرة
لكن عينيه تجولنا كثيرا في الزمن
يا أيها الإنسان في الريف البعيد ../..
يا من يصم السمع عن كلماتنا
أدعوك أن تمشي على كلماتنا بالعين، لو صادقتها
كيلا تموت على الورق
اسقط عليها قطرتين من الفرق كيلا تموت.
(الأعمال الكاملة ص ١١٩ — ١٢٠ قصيدة لمن تغني، دار العودة، بيروت)

ونلاحظ في هذين النصين - وفي غيرهما - كيف تعلق البطولة (زهران) والحياة بالعرق (الريفي) (الطفل) لدى صلاح وحجازي. وسوف نجد نماذج كثيرة لدى عفيفي مطر كثيرة في هذا الصدد.

١٧- لابد من الإشارة هنا، إلى بعض الشعراء، رغم هذا السياق العام، كانوا متمردين على الواقع السياسي كله. وكانوا أكثر حنقا على النتائج التي وصل إليها النظام السياسي من هزيمة عسكرية وسياسية آنذاك كما أن بعض الشعراء تبنوا التعبير الشعري المباشر دون الإغراق في التراث أو تعقيد التقنيات والتركيب الشعري ولم يلجئوا إلى الأقنعة التراثية أو البريختية. واحتسبوا ذلك هروبا من الواقع وتزييف للحقيقة. من هؤلاء "نجيب سرور" في "التراجيديا "الإنسانية" و "لزوم ما يلزم" و "انه الإنسان".

وظهر ذلك في مسرحه الشعري "ياسين وبهية" و "يا ليل يا قمر" و "قولوا لعين الشمس" و "منين أجيب ناس" و "ملك الشحاتين". وكلها ؟ مطبوعات فقيرة نشرت في دور مختلفة.

ونشير كذلك إلى تبني نجيب سرور لمسألة الوضوح والمباشرة الشعرية لأنه أمن بضرورة أن يفهم الناس قبل يتفوقوا حتى يزداد وعيهم، بذواتهم وبقضاياهم الوطنية والقومية تمهيدا للتغيير النفسي والاجتماعي المطلوب. وقد وضح ذلك في تبنيه للدراما الشعرية الواضحة كذلك والذي يؤكد ذلك مقالاته المهمة التي كتبها في دم الغموض والتي احتلت فيها مع الشاعر المعاصر محمد عفيفي مطر. وهي المقالات المنشورة بمجلة الكاتب الأعداد ٢٠٧، ٢٠٨، ٢٠٩، ٢١٠ أي يوليو، أغسطس، سبتمبر، أكتوبر (١٩٧٨) وهي عن أعمال سابقة لعفيفي مطر.

١٨- نشير في هذا السياق إلى ظهور اتجاهات أدبية (شعرية وسردية) تعمل على اتخاذ (التجريب) في الأشكال الشعرية والأنواع الأدبية على أساس من تداخل الأنواع والأجناس الأدبية فيما بينها من ناحية، وبينها وبين الفنون التشكيلية والجميلة من ناحية أخرى فظهرت نصوص أسموها (عابرة الجنسية) لم تسم حتى الآن.

ونشير - أيضا - إلى أن محاولات من هذه تمت على يد الرومانسيين فيما بين النصوص والفنون لكنها كانت بمقدار رؤية الرومانسية لوحدة الفنون والآداب، ووحدة ملكات الإنسان. ولكن الرؤية الجديدة التي تجاوزت الرومانسية (علاقات الجدل متعدد المستويات) وخرجت علينا بما أسموه "الحساسية الجديدة" من قبل بعض الكتاب مثل الناقد والروائي "دواء الخراط" أو سميت في مقولات جديدة باسم "الحداثة" ثم "ما بعد الحداثة" إشارة إلى توحد الإنتاج الشعري بما حوله من حداثة العالم المعاصر كما أشار إلى ذلك "صبري حافظ" وجابر عصفور، وعز الدين إسماعيل، وصلاح فضل في كتاباتهم.

١٩- **عبد العظيم أنيس، محمود أمين العالم**، في الثقافة المصرية، دار الثقافة الجديدة، الطبعة الثالث، ١٩٨٩، ص ٢٧.

٢٠- المرجع السابق، ص ٢٥.

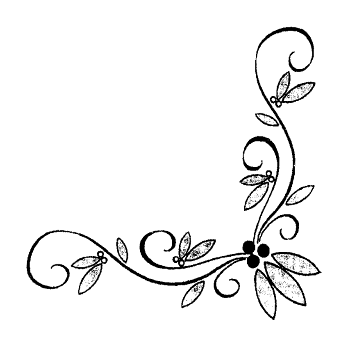
٢١- المرجع السابق، ص ٢٥.

٢٢- المرجع السابق، ص ٤٤.

٢٣- انظر الرد عليها في المرجع السابق، في مقالات، الأدب بين الصياغة والمضمون، ص (٢٩-٤٥) و "عبقرية العقاد، ص (٤٦-٥٤). و "حصاد الحركة، ص (٥٥-٥٧).

# الباب الثالث

# التراث والشاعر العربي





# الفصل الأول

## التراث والشاعر في العصر العربي حتى سقوط الدولة الأموية

(١٥٠ ق.هـ - ١٣٢ هـ)



تراث كل أمة ، هو مجموع ما خلفه السابقون للاحقين من أبناء الأمة. ويوزع تراث الأمة على أفرادها حسب قدرات كل من الفهم والاستيعاب والممارسة والحفظ ، وبالتالي يصبح لدى كل أمة " تراث " هو مجموع (تراثات - إن صح هذا الجمع ) هؤلاء الأفراد ، متجادلا مع نفسه - مرة - ومتجادلا مع هؤلاء الأفراد مرة أخرى . ويكون التراث - هكذا - إهابا كبيرا لكل شيء داخل وعي الجماعة ووعي أفرادها . ينمو ويتطور حسب نمو و تطور هذه الجماعة.

ويمثل التراث محركا لسلوك وفكر الجماعة من ناحية ، وحافزا على البقاء والقدرة على الاستمرار في الحياة . بل يمثل مرجعا للجماعة وأفرادها تحتكم إليه عند الخلاف مع نفسها ، وتحتكم إليه عند الصراع مع الآخر في الوقت نفسه . ولا يعني هذا ، أن هناك كتلة صماء تسمى " التراث " بل هو كتلة متعددة المستويات والعلاقات . لأنه نتاج بشر ينمو بنموهم ، ويتطور بتطورهم ، ويتطور النظر إليه من مفكري الأمة وعلمائها . بل إن ثبات حركة هذا التراث ، مرتبط بما عليه هذه الجماعة من تحضر أو تخلف ، من وعي بحقيقة التطور وأهميته أو عدم وعيها به .

إذ يمكن لتراث الجماعة المزدهر في عصر من عصوره ، أن يقف على ما كان عليه من ازدهار ، ويثبت عند مرحلة من مراحله ، لأن حياة هذه الجماعة قد جمدت أو استسلمت لفهم خاص - بالتراث - أو لأن حياة هذه الجماعة تجعل من تراثها مرجعا وحيدا لتفسير النفس، والذات والآخر . فتجنى ثباتا آخر في الحياة البشرية ، وتوقفا لنمو هذا التراث . كان يمكن أن نستفيد به في دفع حضارة اليوم .

بـل يمـتـد الأمر إلى تسييد فترة زمنية بعينها على بقية الفترات ، أو نمط مـن أنمـاط الـتراث على غيره من الأنماط ، أو جعل ما هو جزئي أو نسبي ، كليا ومطلقا فتنتقل قوانين الجزئي إلى الكلي والنسبي إلى المطلق ، وبالتالي يخضع الـتراث للتفـسير والـتأويل والتوظـيف . وتـتـدخل القـدرات الخاصـة والمهـارات الفـرديـة في هـذا الوعـي ، بـصرف النظـر عـن صـدقها أو كذبها ، لتفسره وفق هواها ، مخاصمة هوى الآخر .

وكـمـا يـقـول لـسان العـرب - التراث ما يخلفه الرجل لورثته ، أي يـكـون الـتراث مـا خلفه لنا آباؤنا وأجدادنا عبر كل عصور حياتنا وحضارتنا متصلة الحلقـات . فالمعنـى العام للفعل ( ورث) أو ( أورث ) هو التعقيب ، فـ - أورثه الشيء أعقـبه إياه - وبالتالي فهناك ما سقط من هذا التراث ، وما استغنت عنه الجماعة ، لعدم مناسبته لهم .

إذن فالقـول بـالتراث يعـني مـا خلفـه السلف عبر آلاف الأجيال . ويعني أن هـناك مـا لم يعقبه السلف لنا عبر تاريخهم لأنهم عرفوا فساده وعدم فعاليته في واقـع المجـتمع وشـئون أفراده ، بل قد تختفي من هذا ( التعقيب ) عناصر تراثيه في عـصر ، ثـم تعـود مـرة أخـرى لوعـي وحـياة الجماعـة عـند الاحتياج إليها والعمل بها ، فهناك إذن تراث حاضر ، وتراث مستتر يستـدعي وقت الحاجة ، أو الـضرورة . ذلـك أن - الإرث - في معـناه اللغـوي - البقية من أصله - فما ينسى من الـتراث قد يتطور في وعي الجماعة وسلوكها ، ويحمل في الوقت نفسه ، روح (وجوهر ) أصله الذي يرمز إليه .

ويقول ابن الأعرابي إن "الورث والورث، والإرث، والوراث، والاراث، والتراث واحد" الأمر الذي يجعل مادة "ورث" و"أرث" تحمل دلالات من بعضها البعض، حتى قال ابن الأعرابي: "والإرث والتراث والميراث ما ورث وقيل: الورث والميراث في المال، والإرث في الحسب" أي المادي والمعنوي على السواء. وبذلك تغطي مادة ورث وأرث في لغتنا العربية[1] دلالة التراث من جانبيها الحسي والمعنوي حتى لا يتصور أحد أن التراث يقتصر على البنية الثقافية والفنية والفكرية الفلسفية فقط. بل يمتد إلى البنية المادية المحسوسة المتمثلة في كل شيء وصل إلينا من تعقيب التراث لنا. ولا ننسى في هذا السياق، أن نشير إلى أن عناصر ومفردات ووحدات من التراث قد تتخطى الفواصل الجغرافية والتاريخية لأمة من الأمم، وتظل حية "هناك" في جماعة أو أمة أخرى في ظرف مناسب.

ومكونات التراث ثرية متنوعة، يمتزج فيها كل شيء، كما أن مصادر تكوين هذا التراث تتوغل في تاريخ أي أمة حتى لا نستطيع الوصول إلى بدايات تكوين كل عنصر على حدة، فهي كالأحقاب الجيولوجية، وكطبقات الأرض. أي أن الوصول إلى أول بدايات فيها يخرجنا خارج التاريخ، المعروف، وخارج كوكب الأرض. ذلك أن الإنسان الأول (أو الجماعة الأولى) في أي مكان - كان يملك مقومات تؤهله للحياة، ومن ثم كان تكوينه الإنساني هو تراثه

النفسي الأول، ثم ما أكتسبه من خبرات في عراكه مع الطبيعة، وصراعه معها. كذلك امتلكت الجماعة الأولى تراثا مما يحيط بها، ومن علاقات أفرادها، والخبرات الجماعية التي اكتسبها.

وهـذا مـا يجعـل في تـراث أي أمـة عناصـر إنسانية ، بدلالـتها الفـردية وبدلالاتها العالمية الكونية ، كتراث حفظ الحياة ، وتأميم الإنسان من الخطر ، وتـراث الـتعامل والـتعاون بـين الأفـراد والجماعـات ، حتـى يـصل الأمـر لتراث شفاهي وكتابي ومادي قادر على العطاء والاستمرار .

ولا يـستطيع الفـرد ـ داخـل سـياق ـ الجماعة أن يتنصل من تراثه ، أو أن يرفضه كلـية . بل يمكن أن يرفض منه ، ما هو ثانوي أو سطحي ، في سبيل استيفاء مـا يـنفعه في مـرحلة مـن مراحل حياته ، لذلك يتوصل الفرد كما تتوصـل الجماعـة مـع هـذا الـتراث عبر مسيرة الحياة نفسها. الأمر الذي يجعلها تقـيـم تـراثها ، أو بعـضا مـنه حـسب احتـياجها إليه ، وحسب ضرورته لها وقد تـدور دورة الحـياة فيـتحول مـا هـو ثانوي وعارض إلى ما هو جوهري ، لاحتياج الفـرد والجماعـة إليه . وهكذا تتم دورات الحياة الفردية والمجتمعية في نقل التراث ، وتطور الحضارة.

وهـنا تنـشأ الخلافات في وجهات النظر : بين الأفراد وبين الجماعات ، وبين الحـضارات، وهـي خلافـات طبيعـية تتطلب الحوار الدائم ، والجدل المستمر من أجل إبقاء الأصلح والأجدى ، في كل مرحلة بعينها .

ولا يقف التراث عند نوع محدد منه . بل هو اهاب فضفاض ، لا يقف عند التراث النظري ، الشفاهي والمكتوب ، لأنه يشمل الأخلاق والسلوك والعادات والتقاليد والأعراف . فهو - في النهاية - نتاج ثقافي اجتماعي . ولذا ترى " الثقافة التقليدية السائدة أنه بمثابة جوهر أو أصل لكل نتاج لاحق . وفي تقديري انه لا يصح النظر إلى التراث إلا من منظور الصراعات الثقافية والاجتماعية التي شكلت التاريخ العربي ، وفي هذا المنظور لا يصح أن نقول إن هناك تراثا واحدا ، وإنما هناك نتاج ثقافي معين ، يرتبط بنظام معين ، في مرحله تاريخية معينة ، وعلى هذا فان هناك ما نسميه تراثا ليس إلا مجموعة من النتاجات الثقافية التاريخية التي تتباين حتى درجة التناقض .. وهناك حتى ضمن المرحلة التاريخية الواحدة مستويات وأنواع للنتاج الثقافي .. " (٢)

ومن ثم فالتراث الشعري العربي نتاج ثقافي خاص كان له قانونه الخاص من حيث النشأة والنمو والتطور . وان كان لا ينفصل عن القانون الثقافي والحضاري العام الذي يمكن أن يفسر كل الظواهر التي تنشأ في عصر ما . " فذلك أن الشعر العربي لم يكن كالفلسفة أو الطب نتاج حضارات سابقة حملها العرب بأمانة وأضافوا إليها في أصالة ولعبوا فيها الدور الأخير والأساسي قبل أن يسلموها إلى عصر النهضة . وإنما الشعر العربي كان عربيا خالصا لم يتأثر بأدب حضارة سابقة ... لقد نبت الشعر العربي في الصحراء النجدية نبتا أصيلا . وكان خليقا أن يشبع روح العرب في كل تكلفاتها وأشواقها .. " (٣)

ولهذا حمل الشعر العربي تراثه العربي قبل الإسلام وبعده . كما حمل النص الشعري موروثاته فيما بين الشعراء من الأجيال المختلفة وبين المتعاصرين . حتى أصبح النص السابق بمثابة التراث للنص اللاحق . وقد تبدي ذلك في شكل القصيدة وصياغاتها وأساليبها التي تتشابه وتتكرر فيما بين القصائد في العصر الواحد ، وفي العصور المتلاحقة.

وقد ساعد على الاستقلال النسبي للشعر العربي أنه نشأ شفاهيا تتناقله الرواة حتى أن بعض الشعراء كان رواية لغيره من الشعراء . بالإضافة إلى توافق الطباع العربية بسبب تشابه مفردات الحياة العربية . ولا ننسى أنه كان ديوان العرب وأهم الأشكال الأدبية لديهم . حتى أصبح المرجع اللغوي والأسلوبي والدلالي للغة العربية فيما بعد . بل كان مفسرا للقرآن الكريم ، ومرجعا للضبط اللغوي ، وهو - أيضا - أحد أصول الاحتجاج اللغوي في القرون التالية .

وأصبح الشاعر ينطلق من تراثه الشعري أولا . وأصبح التراث هو النموذج الموجود لديه . فقد وصلت القصيدة العربية الجاهلية نضجها عند أمريء القيس الذي يعد صورة معدلة لما قبله من صور الشعر والشاعر . وكان لابد أن يستسلم الشاعر اللاحق للشاعر السابق ، ينقل عنه كل شيء فيما عدا خصوصيات تتعلق بالشاعر نفسه ، كأن يكون الشاعر محبا للصيد والرحلة والطراد مثل أمريء القيس أو بطلا مغوارا كعنترة العبسي ( يملك مشكلة خاصة وهي العبودية) أو يكون الشاعر محبا للحكمة كزهير بن أبي سلمى . أو للحياة والخمر والنساء مثل طرفة بن العبد . أو يكون ثائرا ضد كل ما يعوق حرية القبيلة مثل عمرو بن كلثوم ، أو محبا للمشهد اليومي في الصحراء مثل لبيد بن ربيعة العامري أو كالحارث بن حلزة اليشكري..الخ

ذلك أن (المشهد اليومي) الحي ، يتكرر كل يوم ، وكل ليلة ، وكل موسم وكل مناسبة، فعناصر الحياة واضحة والعلاقات واضحة هادئة . إلا إذا عكر المشهد اليومي (مشهد الحرب) أو القتال بين بطلين أو مشهد وداع ونزوح بسبب (قسوة الطبيعة ) أو إذا عكر صفو المشهد أحزان خاصة للشاعر كفقد الحبيبة ، وصدودها ، ونزوحها ، أو الفقر والجوع مثلما حدث لشعراء الصعاليك . أو يأتي اعتداء خارجي من دولة كبرى . أو قبيلة مجاورة . ولكن - رغم ذلك - تظل مفردات الحياة واحدة ، وتظل أخلاق القبيلة وعاداتها واحدة .

ولا يبقى للشاعر إلا تصوير هذه المشاهد في لغة خاصة ، قادرة على أن تعيش على ألسنة الرواة وألسنة أبناء القبيلة ، ليرجعوا إليها في المواقف المشابهة في حالي السلم والحرب . ومن ثم تتكرر المشاهد اليومية والمواقف بين شعراء الحياة في الجاهلية . فعدد النصوص محدود ، والمشاهد واحدة ، ولذلك كانت الصياغة وصفاء الأسلوب ووضوحه ، ومحاولة وضع خصوصية للشاعر . داخل نصوصه كعلامة للتمايز على الشعراء أمثاله ، هي شغل الشاعر . ومن ثم أصبح التراث لدى الشعر لا يقف عند التراث الشعري ، بل كان يستدعي تراث القبيلة كله ، وتراث المنطقة أحيانا . بل كان يذكر الشاعر نظيره عما فعلته قبيلته من أمجاد وتاريخ .

لذا تحولت النصوص الشعرية الجاهلية إلى وثائق لغوية ، وتقنية وتاريخية واجتماعية وعسكرية . وزاد على ذلك إيمانهم بأن الشاعر - صانع القصيدة - هو صانع الحكمة والعادات والسنن الاجتماعية ، وهو - في النهاية - مستودع تراث القبيلة . فأصبح الشاعر لصيقا بالتراث إلى حد لا نفرق فيه - أحيانا - بين مقولة الشاعر وغيره بسبب التناص والتخيل والاقتباس والاستشهاد الحادث بين النصوص الشعرية في المعلقات أو في الدوادين على السواء.

وهنا انقسم موقف الشاعر الجاهلي أمام التراث الشعري بخاصة إلى موقفين :

**الموقف الأول** : موقف المستسلم لمن سبقه وهو موقف أمريء القيس إذ يقول :

دار لهند والرباب وفرتني .. ولميس قبل حوادث الأيام

عوجاً على الطل المحيل لأننا .. نبكي الديار كما بكى بن خذام (1)

( الديوان ص ١١٤ )

وهو موقف الشاعر الرائد الذي يستمد تقاليد القصيدة من أستاذه . وقد تعطينا جمل أمريء القيس دلالة الفرض ، إذ انه يوحي بعبارته أنه مضطر لخطاب صاحبه ، حتى يعرجا لديار هند والرباب ولميس مثلما يبكي بن خذام ، ولكنه يقرر أنه لا يستسلم في الشعر إلا للمقاييس والتقاليد الشعرية الموروثة . أما ما عدا ذلك فهو يعترف بالتجربة الحياتية والاكتساب والتجربة والنسب حين يقول :

وكل مكارم الأخلاق صارت .. إليه همتي وبه اكتسابي

فبعض اللوم عاذلتي فاني .. ستكفيني التجارب وانتسابي

ونفسي سوف يسلبها وجرمي .. فيلحقني وشيكاً بالتراب

( الديوان ص ١٨/١٧ )

ولا تعني متابعة ابن جذام . والأخذ بتقاليد النص الشعري الأسبق قلة موهبة ، أو جفاء شعر . بل هي محافظة على تقاليد النص الشعري الموروث . ونجد في الأدبيات المنصوبة لا مريء القيس ما يفيد تمكنه من الشعر ، وما يدل على تعمده الاختيار من الكثرة الواردة في نفسه إذ يقول :

أذود القوافي عني ذيادا .. ذياد غلام جري جوادا

فأعزل مرجانها جانبا .. وأخذ من درها المستجادا

( الديوان ص ٢٤٨ )

ويعني هذا أن الشاعر كان يفكر وينتقي شعره. ولكنه كما أشار يعتمد على تجربته الخاصة، ومكارم الأخلاق العامة. لكنه إذا عرج على الطلل يبكيه كما بكى سلفه ومعلمه ابن جذام.

والموقف الثاني: موقف الحائر من تراثه الشعري الذي قال في كل عناصر وعلاقات المشهد الشعري الجاهلي. ولذلك يضطر للقول مثلهم، في محاولة لاختراق ما قاله. يقول عنترة :

هل غادر الشعراء من متردم ؟ .. أم هل عرفت الدار بعد توهم ؟؟
(صدر معلقة عنترة)

وهذا الإحساس بأن الشعراء قبله قالوا في كل المعاني، وقالوا في كل الأوزان، كان يعني لدى عنترة أنه مضطر للسير على درب السابق في تقنيات القصيدة وتقاليدها الجاهلية. ولكنه حين ينصرف من هذا الضيق الشعري الذي صاغه في صيغة السؤال الإنكاري، لا يجد إلا المشهد اليومي الجاهلي في السلم والحرب في الإقامة والرحيل فيروح مع الحياة مبتدأ بدار الحبيبة، وإلقاء الصباح عليها، ليدخل من هذه المقدمة الطللية إلى موضوع النص : رحلة الحبيبة وحروب عنترة.

- والموقفان: موقف المستسلم وموقف الحائر، ينتهيان بالتسليم بتقنيات وتقاليد فنية وصياغية موروثة. وكما يشير البحث، ومن هنا حاولوا الخروج من ضيق هذا الموروث بأشكال مختلفة، منها العموم الذاتية، والحكمة، وتصوير مشاهد الحياة الجاهلية.

ثم يأتي مصطلح التراث لدى شعراء الجاهلية ، كما يأتي مصطلح الموروث ، ليؤكد على هذين الطريقين ، فعلى لسان عمرو بن كلثوم، وهو يفتخر بالمجد الذي ورثه ، ثم نستنتج من بضعة أبيات أن المجد لا يخرج عن بطولة الفارس ، وتمكن الشاعر ألتغلبي يقول عمرو بن كلثوم :

ورثنا المجد قد علمت معد .. نطاعن دونه حتى يبينا
ورثنا مجد (علقمة بن سيف) .. أباح لنا حصون المجد دينا
ورثت (مهلهلا) والخير منه .. (زهيراً) نعم ذخر الذاخرينا
(وعتاباً) و (كلثوما) جميعاً .. بهم نلنا (تراث) الأكرمينا
ومنا قبله الساعي (كليب) .. فأي المجد إلا قد ولينا
ورثناهن عن آباء صدق .. ونورثها إذا متنا بنينا
على آثارنا بيض حسان .. نحاذر أن تقسم أو تهونا (٦)

فالموروث والتراث لديه (مجد) يجب الدفاع عنه حتى الموت ، حتى لا يطمع الطامعون. ثم انه سوف يورثها لأبنائه . ويذكر هنا عناصر هذا الفخر بالمجد المؤثل في أصحاب الشعر وأصحاب السيف من أجداده وآبائه وهم علقمة بن سيف، والمهلهل، وزهير، وعتاب، وكلثوم، وكليب. والمشهور عنهم أنهم شعراء وفرسان في الوقت نفسه . لكنه يشير إلى المهلهل أول من هلهل الشعر، حتى اشتق المصطلح من أسمه ويعني قسمه . وزهير بن أبي سلمى . وتراه يأتي بعد الفعل (ورث) بمصطلح (تراث) الاكرمينا لينقل الخاص إلى العام. إشارة إلى التداول المستمر للتراث من السابق للاحق وهكذا.

ويكفي أن نشير هنا إلى مصطلح المأثور الذي يجمع في دلالته لدى الشعراء الجاهليين ، بين مأثور الكلام ، ومأثور السيف في الوقت نفسه الأمر الذي يحدده السياق الشعري . يقول الشاعر الصعلوك الشنفري :

وردت ( مأثور ) يمان وضالة .. تخير تها ، مما أريس وأرصف (٧)

(الديوان ، ص ٥٤)

فالمأثور هنا السيف اليماني ذو الأثر الباقي ، وهي الدلالة نفسها التي نطلقها على الكلام المأثور أي الباقي من القديم إلى الحديث .

ولابد أن نشير هنا إلى أن الخروج على القبيلة الجاهلية قد خلق شكلا مختلفا من القصيدة عند شعراء الصعاليك ، كما أنه رغم هذا التراث ، والتقليد المستمر له ، أدخل الشعراء ذواتهم فيه، وتميز كل شاعر جاهلي بشيء يخصه ويميزه عن غيره من شعراء الجاهلية . رغم ضيق المساحة الزمنية وقلة عدد النصوص المتاحة له . كما أن بعض الشعراء كان يغير قليلا على استحياء في هذا التراث إما عن جهل أو قصد . ومثال الجهل ما نجده من أخطاء العروض ، والقوافي والروى لدى شعراء الجاهلية . ومثال المقصود ما نجده لدى امرؤ القيس نفسه من خروج على الشطرتين بالمخمسات وغيرها .

ولابد أن نشير أيضا إلى أن كل ما يميز شاعرا عن الآخر ، كان يوزع بنسب ضئيلة عند الشعراء الآخرين ، فإذا وجدنا زهيرا يستأثر بالحكمة ، وجدنا الحكمة في كل قصائد الجاهليين متناثرة . وهكذا في بقية الأغراض ، وإنما الحكم يكون في النهاية بالكثرة والجودة كما حكم الرواة واللغويون وأصحاب المختارات والطبقات فيما بعد .

والشفاهية ، والموروثة الفنية واللغوية في الشعر الجاهلي تشير إلى أنه تراث موسيقى لغوية وشعرية ، أعني موسيقى الصياغة التي تأخذ في اعتبارها ، أنه ما غادر الشعراء من متردم، وأن الموروث والمأثور الشعري ، يفرض نفسه على الشاعر اللاحق ولهذا فموسيقى الصياغة هي التي تفرق بين شاعر وآخر

في تراث الشعر الجاهلي ، وكذلك لن يجدد شاعر يعيش المشهد الجاهلي ، وبالتالي كان الصعاليك مجددين خارج النص المعروف ، وخارج القبيلة في آن واحد . إذ يصبح المجد والتراث ، مجدا شخصيا وتراثا خاصا لدى الشاعر الصعلوك ، وهذه الموسيقى ، موسيقى الصياغة : "ليست تأملية باطنية ، إنها على العكس فضائية مجسمة . ذلك أنها موسيقى مقولة مغناه ، بصوت جهوري وملء الفضاء المرنان ، بين الشاعر ، والجماعة المستمعة . "[8]

ومن هنا لا يستطيع أن نتحدث عن قديم وجديد في الشعر الجاهلي ، إنما هو نص واحد ذو تجليات متعددة كما لا نستطيع أن نتحدث عن أصالة ومعاصرة ، أو موروث ووافد ، لأن مجموع هذا الشعر ، هو شعر الجاهلية المتكامل الذي يكمل بعضه بعضا بحيث يشكل مشهدا شعريا عاما ، نطلق عليه الشعر الجاهلي .

وهو الذي يتحول بكليته الاجتماعية والشعرية إلى نموذج شفاهي صياغي متوارث . يقيس به اللاحق شعره عليه . ولا عجب إن أخذ النقاد واللغويون فيما بعد مقياسهم الشعري المسمى "عمود الشعر" من هذه النصوص بخاصة .

وواضح أن الشاعر يكرر صيغا بعينها في شعره - سواء أكانت له أم لغيره . فامرىء القيس يفتح معلقته بـ :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل

وفي البيت الخامس يقول :

وقوفاً بها صحبي على مطيهم
يقولون لا تهلك أسى وتجمل

(المعلقة ص ٥،٦)

ثم نجد طرفه بن العبد ، يكرر هذا البيت مع تغيير في القافية فقط يقول :

وقوفاً بها صحبي على معليهم
يقولون لا تهلك أسى وتجلد

(المعلقة ص ٥٢)

ونجد عنترة العبسي يقول في بداية المعلقة :

هل غادر الشعراء متردم .. أم هل عرفت الدار بعد توهم

وفي مقابله يقول زهير بن أبي سلمى في البيت الرابع من معلقته :

وقفت بها من بعد عشرين حجة
فلأيا عرفت الدار بعد توهم

(المعلقة ص ٨٧)

ونسمع عنترة بعد تعرفه على الدار يقول لها :

يا دار عبلة بالجواء تكلمي .. وعمي صباحاً دار عبلة واسلمي

ثم نسمع ما يقوله زهير بن أبي سلمى كصدى لهذا السلام :

فلما عرفت الدار قلت لربعها

ألا أنعم صباحاً أيها الربع واسلم

(المعلقة ص ٨٨)

ونلاحظ ترديد الفراق والصرم بين أمريء القيس وعنترة إذ يقول امرىء القيس :

أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل

وان كنت ازمعتي صرمي فاجملي

(المعلقة ص ١٤)

ثم يقول عنترة :

إن كنت أزمعت الفراق فإنما

زمت ركابكم بليل مظلم

(المعلقة ص ١٦٦)

ولا يقف الأمر عند هذه الشواهد فقط ، بل يمتد إلى أن الشاعر باستمرار يقوم بدور البطل، وهو يروي أحداث قصيدته . ولابد أن نجد لكل شاعر محبوبة أو أكثر . كما أن ذكر الديار والظعائن ، وسؤال الدار ، والرحيل والفراق ، وصور الطير والحيوان والنبات وصور الطبيعة التي لا تنفد . كل ذلك يتكرر في كل قصيدة هذا بالإضافة لتكون القصيدة من مقدمة وموضوع رئيسي وموضوعات شتى وخاتمة . ولهذا يحدث تناص بين الصيغ إلى الحد الذي يصل إلى البيت الكامل . وهنا كانت علاقة الشاعر الجاهلي بالتراث علاقة استمداد ، وتفكير به حتى أن الرواة كانوا يسندون البيت لأكثر من شاعر في عصر واحد [9] .

ويأخذ التراث أكثر من دلالة ، معظمها من الدلالات الروحية فقد استخدم القرآن الكريم (التراث) بالمعنى العام ، وهو امتلاك ما يتركه الميت أو السلف ، ثم استخدم دلالات أخرى لا تقف عند الدلالة الحسية لامتلاك الأشياء ، فهناك (ورث) العلم والطاقات العلمية والنفسية الضخمة ، فقد ورث سليمان داود ، وقال يا أيها الناس علمنا منطق الطير ، وهناك الورث بمعنى الفهم والعلم كما في " ورثوا الكتاب " كما في قوله تعالى " فخلف من بعدهم خلف ورثوا الكتاب " كذلك استخدم القرآن الكريم دلالة الورث بمعنى البقاء بعد فناء الحياة كما في قوله تعالى " إنا نحن نرث الأرض ومن عليها ، والينا يرجعون " كما يستخدم القرآن الكريم تقلبات (ورث) بمعنى الامتلاك .(١٠)

وعلى الرغم من اتساع مفهوم التراث ، واستيعابه لدلالات معنوية ارتبطت بتصورات الدين الإسلامي ، فان علاقة الشاعر العربي بتراثه الشعري بخاصة ، قد أصيبت باضطراب عظيم . فالتصورات الجديدة للحياة ، والموت ، والآخرة . وما لأبثها من توحيد الله ، وإعطائه كل الصفات المطلقة والأزلية اللانهائية ، قد خالفت تصورات الحياة والموت والألوهية الجاهلية، وبالتالي اختلفت الأخلاق بين الجاهلية والإسلام .

وحدث تغيير مهم في استخدام الأغراض الشعرية التقليدية الموروثة من العصر الجاهلي حتى تتكيف مع تصورات الدين والمجتمع الجديدين وبقيت التقاليد الفنية ، الخاصة بالوزن والقافية والروى ، هي التي لم يصبها تغير . اذ رويدا رويدا دخلت التراكيب العربية الجديدة . وهي التراكيب المستخدمة

في القـرآن الكـريم ، والأحاديث القدسيـة والنبويـة ، وهي تنحو جميعها نحو وضع المفردة في سياق دلالي جديد ، ووضع الجملة بما يتناسب ومقام الكلام ، بعـيدا عـن الكليـشيهات المـوروثة . وقد أحس الشعراء المخضرمون بخاصة ، بهـذا التغـيير ، واسـتجابوا لـه وأصـبح ـ هـناك ـ تراث جديد ، يضاف إلى التراث الجاهلـي . ولكـن مـع ملاحظة أنهم حين يبدعون الشعر يحاولون الخروج من ربقـة القـصيدة الجاهلـية المـوروثة ، في حـين أنهـم يلجـأون للـشعر الجاهلـي كمفسر لبعض دلالات وتراكيب القرآن الكـريم ، لأن القرآن الكـريم أصبح الـنموذج الأدبـي واللغـوي الـذي يحمـل مكـارم الأخـلاق والتشريعات والسنن والعقائد بدلا من الشعر الجاهلي .

وهـنا يحـدث لأول مـرة ، للـشعر الجاهلـي ، أن يتـنازل عـن كـونه النموذج والـتراث ، وبـذلك أضـيفت إلى تـراث الـشاعر الجاهلي والمخضرم نصوص إسلامية . فحـدثت قطيعة مع التراث المناقض للقرآن الكـريم ، كما حدث تجاوب مع التراث المتفق معه ، وأصبح على الشاعر المسلم أن ينقي التراث الآتي إليه من الجاهلية .

اسـتمر ذلك طوال فترة الوحي ، وازداد الأمر قطيعة مع فترة حروب الردة ، وجمـع القـرآن في عهـد أبـي بكـر الـصديق ( من ١٠هـ إلى ١٢هـ ) . فقد انشغل المسلمون بتوطيد الدولـة الجديـدة ، وجمـع الـنص القرآنـي الذي يحميها من التفكك ، إلا أن فتـرة الفتوحات الإسلاميـة الضخمة في عهد عمر بن الخطاب ( مـن ١٢هــ إلى ٢٢هــ ) شـغلت المسلمين أكثر بالجهاد والفتوح . فتراجع الشعر طـوال فترة طويلـة لا تقل عن خمس وثلاثين سنة . اقتصر دور الشعر فيها على الدفاع عن النبي والدين والدولة الجديدة .

ومن ثم تخلى الشاعر العربي عن كثير جدا من موروثه الشعري بخاصة وأصبح يكتب المقطوعة الصغيرة ، والرد الشعري السريع على أعداء الإسلام ، ووصف البلاد المفتوحة ، والتشوق لبلاده الأولى ، وأستغني عن تقاليد جاهلية كالمقدمة والخاتمة وتعدد الموضوعات ، فلم يكن لديه وقت لمراجعة النص الشعري وعرضه على التراث العربي والإسلامي .

ولو أخذنا مثالا لذلك لوجدنا شعر حسان بن ثابت ، وهو ممثل جيد لعصر النبوة والصحابة ( صدر الإسلام ) . وهذا يشير إلى السؤال عن كيفية خروج هذا الشعر في شكل مقطعات ، ولماذا ساد في هذا الشعر ، الرثاء والهجاء في غرض سياسي وديني فإذا رجعنا لديوان حسان بن ثابت لوجدناه يقول :

إني أكارم من يكارمني .. وعلى المكاشح ينتحي ظفري

يعي صفاني من يوازنني .. إني لعمرك لست بالهذر

لا أسرق الشعراء ما نطقوا .. إذ لا يخالط شعرهم شعري

إني أبي لي ذلكم حسبي .. ومقالة كمقاطع الصخر

وأخي من الجن البصير إذا .. حاك الكلام بأحسن الخبر (١١)

( الديوان ص ١٨٩ )

حيث يحدد حسان بن ثابت موقفه ، وموقف الشاعر الإسلامي من تراثه ، ومن معاصريه بالضرورة ، فهو يتعامل مع الناس بصيغة إسلامية تكافيء الحسنة بالحسنة والسيئة بالسيئة ، وهو كريم مع الكريم ووحش مع الوحشي ، ولذلك يعتمد على نفسه ( وذاته ) فلا يسرق الشعراء ما نطقوا ، ولا يخلط شعرهم بشعره . ويعني هذا أنه لا يستدعي تراثه الجاهلي ، ولا يأخذ منه، ولا يقتبس أو يضمن شيئا منه ، ويعني هذا أن الشاعر واع بنفسه وبقيمة شعره ويرفض ذلك، لأن حسبه العربي الأنصاري ، وقدرته على قص مقاطع الكلام الجزل كالصخر ، والجن الذي يساعده على أن يأتي بشعر ليس كشعر أحد .

ويؤكد حسان بن ثابت هذا الأمر، بأن شعره يعرض على الناس كما كتبه، بما فيه من حسن أو حق، لأنه صادق مع نفسه فلابد أن يكون صادقا مع الناس، ومع مكارم الأخلاق ومع التجربة الإنسانية المفتوحة: يقول حسان:

إنما الشعر لب المرء يعرضه على المجالس إن كيسا وإن حمقا

وإن أشعر بيت أنت قائله بيت يقال إذ أنشدته صدقا

(الديوان ص ٢٧٧)

ويوضح لنا حسان ان شعره هو عقل وقلب الإنسان (اللب) الذي لا يمكن أن يخدعه من أجل أن يلتذ المتلقي بالكذب. وبهذين السياقين ندرك موقف الشاعر المخضرم من الشعر ومن تراثه الشعري، فهو مدرك لدور غيبي (لشيطان وجن الشعر) قبل الكتابة. ولقدرته الشعرية واللغوية، ومدرك لتأثير الشعر على المستمع، فلابد أن يراعي المواصفات الاجتماعية السائدة، ولابد أن ينزه نفسه عن الأخذ من الآخر، القديم أو المعاصر، وبذلك هو مدرك لخصوصية الشاعر، وخصوصية الشعر، ولدور التراث في تشكيل النص الشعري.

ويؤكد ذلك الموقف ديوان حسان نفسه، ومعظمه في خدمة الدين الجديد وهجاء الأعداء وذمهم، ومدح المؤمنين ورثائهم، وحتى القصائد الطويلة، رغم ما فيها من مقاطع تخص الديار، والحبيبة، والرحلة، فإنها تأت بصياغة خاصة. ويشير هذا إلى أن الروح الإسلامية قد سيطرت بفكرها وتصوراتها، فنفت من عقل ونفس شاعرها، ما يتنافى ومكارم الأخلاق في الإسلام، ولكن الشاعر المسلم (المؤمن) لم يخرج عن جوهر الشعر في هذه الأيام ككلام موزون مقفى يدل على معنى. وإنما تغير المعنى الجاهلي. بل أعلن النبي حبه لعنترة، وبغضه لامريء القيس، واستمع للخنساء، ولم ينكر من الشعر إلا ما يتناقض مع جوهر الرسالة الإسلامية. ويروي الجاحظ عن "غير عبد الصمد : وجدنا الشعر : من القصيد والرجز قد سمعه النبي فاستحسنه وأمر به شعراءه، وعامة أصحاب رسول الله/ قد قالوا شعرا، قليلا كان ذلك أم كثيرا، واستمعوا واستنشدوا"[12].

وتحليل لإحدى قصائد حسان بن ثابت ، وهي العينية التي قالها في حضرة النبي ، وأمام وفد غطفان الذي أتى يبايع النبي . والقصيدة تلقائية قيلت ارتجالا من شاعر مخضرم مسلم ، لابد أن يستعرض مبادىء الدين الجديد . وهو في هذا السياق الرسمي أمام نبيه وقائده ، ومقارنة سريعا بينه وبين النص الجاهلي - كما عرضنا بعض نماذجه - يوضح الفارق بينهما .

فالمقارنة بين شكل القصيدة العربية في العصر الجاهلي والعصر الإسلامي خاصة عصر صدر الإسلام تعكس لنا اختلافات واضحة بين قصيدة تتمهل في الوصول إلى المتلقي وبين قصيدة تسرع بنا للحديث مع المتلقي ، وقد استغنت القصيدة العربية في هذه المرحلة اللاحقة عن المقدمات الخمرية والغزلية والطللية ودخلت إلى قصدها مباشرة سواء أكان الغرض حماسيا أو هجائيا أو مدحيا . ولقد تخلصت هذه القصيدة أيضا من كثير من الصياغات المتوارثة وأدخلت معجما جديدا وتراكيب جديدة لم تكن تصنع في القصيدة الجاهلية . ولا ينفي ذلك أن نجد في بعض القصائد تقليدا واضحا من القصيدة الجاهلية . فقد كانت هذه الملامح قليلا ما تأتي خاصة مع شعر الحرب ضد المشركين مع النبي كما خاض السيف المعركة نفسها . وقد كان النبي عليه الصلاة والسلام يقول لحسان : اهجهم وروح القدس تؤيدك وكان يقول لحسان: والله يا حسان إن وقع كلامك عليهم أشد من وقع السهام ومن هنا نستطيع القول أن النبي عليه الصلاة والسلام قد وظف القصيدة في الحرب رجعلها " القصيدة السيف " و " القصيدة الرمح " فقد كانت المقطوعات السفيرة تقوم بالرد على مزاعم المشركين وتدافع عن النبي وعن الصحابة وتفند كل مزاعم المشتركين حتى استطاعت أن ترد كيد العدو .

ولكن لم يصلنا من مقاطع المشركين شيء يمكن موازنته مع شعر المؤمنين لأن المسلمين قد أحبطوها ولأن المشركين بعد أن أمنوا حاولوا نسيانها .

أما شاعر الرسول - حسان بن ثابت - فقد عاش مع النبي ﷺ وسخر شعره في الإسلام لخدمة الدين والدولة الجديدين . وكان أكثر المسلمين قولا في الدفاع وفي الهجوم حتى سمي بـ - شاعر الرسول - .

وسوف نقوم بتحليل مقطوعة استقبال وفد غطفان لأن النص يبرز ملامح التقليد وملامح التجديد وملامح الاختلاف بين المرحلتين الجاهلية وصدر الإسلام.

يقول حسان بن ثابت :

إن الذوائب من فهر وأخوتهم ... قد بينوا سنناً للناس تتبع

يرضى بها كل من كانت سريرته ... تقوى الإله وبالأمر الذي شرع

قوم إذا حاربوا ضروا عدوهم ... أو حاولوا النفع في أشياعهم نفعوا

إن كان في الناس سباقون قبلهم ... فكل سبق لأدنى سبقهم تبع

سجية فيهم غير محدثة ... إن الخلائق فاعلم شرها البدع

أكرم بقوم رسول الله قائدهم ... إذا تفرقت الأهواء والشيع

ونجد في هذا النص معجما جديدا يستخدم الكلمات بدلالاتها الإسلامية كألفاظ ، أخوتهم - سنن - تتبع - تقوى الاله - أشياعهم البدع - رسول الله الأهواء . وكلها كانت كلمات تستخدم في العصر الجاهلي بمعانيها المعجمية فتعني في القاموس " الأخوة - القوانين - التبعية - الخوف - الحلفاء - الشيء الجديد - الشيء المحدث - وسيط - السماء " ولكنها تستخدم في نص حسان بن ثابت بدلالات هامشية أضافها الإسلام ، فقد آخى النبي ﷺ بين المهاجرين والأنصار وآخى بين الأوس والخزرج وكما قال القرآن " إنما المؤمنون أخوة " .

فهنا وفد غطفان الذي جاء ليبايع النبي ﷺ ليشهر اسلامه فقد أصبح هؤلاء الأخوة مؤمنين فالذوائب وأخواتهم من القبائل من الجاهليين ومن المؤمنين في الإسلام قد جاءوا النبي عليه السلام ، وبهذا المجيء سنوا سنة حسنة يجب أن يتبعها بقية العرب وغير العرب .

وكلمة سنن هنا أيضا استخدمت بمعنى التشريع ، والتشريع الحسن بالذات وكلمة سنن تستخدم دائما في الإسلام بمعناها الحسن في الإسلام كما يقول تعالى " سنة الله في خلقه سنة الله في الذين خلوا من قبل " فهي تستخدم هنا في القاموس الكوني . وحدها الإسلام بالطريقة الجديدة التي فصلها القرآن الكريم والحديث النبوي ، ونجد أن الإتباع هنا محدود فقد عاب النبي وعاب القرآن وعاب من يتبعون أهواءهم . أما هنا فجاء لفظ الأتباع بالمعنى الحسن فكان " أوهم بالفعل " المسلمين قد صنعوا سنة جديدة حميدة عامة للناس . ولم يقل المسلمين لأنه يعتقد أن هذا الدين للناس جميعا ، أما تقوى الإله التي جاءت بصيغة الفرد فهي تخليص الإله في اله واحد ويدل الإفراد هنا على فكرة التوحيد وبعد أن كانت التقوى هي الخوف بشكل عام أصبحت في الإسلام الخوف من الله أو عمل الصالحات تقربا إلى الله بقول الله تعالى إن

أكرمكم عند الله أتقاكم " فأخذت الكلمة دلالة جديدة وعلى الرغم من أن حسان بن ثابت لم يقل تقوى الله إلا أنه عرف الإله وأفرده . وإذا رجعنا للصيغة الصرفية أن لفظ الجلالة الله هو الإله لكن أدفعت المدة في الكلام كما سلبت وخففت الهمزة . هنا تتوحد الصيغة الصرفية الفكرية وتحول الإله إلى الله رب الأرباب واله الآلهة إن كانت هناك آلهة .

أما أشياعهم وشيعهم جمع شيعة وهي الجماعة التي تتحالف تسمى شيعة . يقال تشيع فلان لفلان يعني حالف فلان فلانا ، وأصبحت هذه الكلمة تدل على المتحالفين مع الدين . وان كانت ستأخذ دلالة جديدة في عهد على بن أبي طالب فقد سموا الذين ظلوا مع على ضد معاوية " الشيعة " وهي فرقة إسلامية . أما " محدثة " و" بدعة " فقد نقلها حسان بن ثابت من قول النبي عليه الصلاة والسلام " إلا إن كل محدثة بدعة وكل بدعة ضلالة وكل ضلالة في النار " وهنا نجد استخدام الحديث النبوي في الشعر ، فقد أخذ حسان الفكرة وصاغها شعرا مما يدل على تأثير الحديث النبوي على إتباع الشعر لمقولات الرسول ﷺ وليس العكس . فعلى الرغم من أن الحديث والبديع من الكلمات التي تحمل سياقات جميلة فهي تفيد سياقات التحديث والتجديد والابتداع والخلق بل إن البديع اسم من أسماء الله فان سياق الحديث النبوي ألقى دلالات هامشية على كلمة " بدعة " إذ ربطها بالضلالة أو بالعقاب بالنار وسوف تتحول هذه الكلمة بعد ذلك إلى مذهب جمالي وشعري هو مذهب البديع الذي سيصبح علمه الشاعر أبو تمام في القرن الثاني الهجري وبذلك ترى أن معظم القصيدة بدأت تأخذ الاستخدامات الجديدة في اللغة بالاستفادة من الحديث النبوي ومن القرآن الكريم . وقد أخذ حسان بن ثابت في قوله :

قوم إذا حاربوا ضروا عدوهم
أو حاولوا النفع في أشياعهم نفعوا

ما أستخدمه القرآن في قوله تعالى "أشداء على الكفار رحماء بينهم" وهكذا نستطيع أن نقول أن معظم القصيدة قد تغير بالرغم من استخدامه للألفاظ القديمة. وهذا هو الفرق بين المعنى اللغوي والمعجمي والمعنى الاصطلاحي.

لم يستخدم حسان بن ثابت الصورة الشعرية في تشكيل هذه القصيدة لأنه لا يريد أن يصور تجربة دائمة أراد أن يأخذ موقفا من الوفد القادم من عمق الصحراء إلى النبي ﷺ ولذلك كان حسان حريصا على أن يسجل ترحيبا وعهدا بين الطرفين وهذا هو السروراء تضمين الحديث والقرآن. كما تخلص من الشكل التقليدي للقصيدة فصغرت القصيدة إلى عدة أبيات فهو لا يريد الحديث المطول إنما يريد فصل الخطاب أي ما قل ودل، أي أنه يراعي مطابقة الحال فبسط العبارة وسهل الألفاظ وجعل الجمل قصيرة ومركزة فكانت أشبه بالحكمة. وعلى الرغم من أن البيت وحدة القصيدة إلا أنه ربط بينهما بالأفكار التي تتحدث عن السنة في البيت الأول ثم فصل ووظف هذه السنن في البيت الثاني. ثم عاد في البيت الثالث ووصف المؤمنين، وفي البيت الرابع قال إنها طبيعتهم، وختم القصيدة بإقرار النبي المرجع والقائد. لذلك قامت القصيدة على تغير منطقي أعطى النص تركيزا ووحدة حتى أننا لا نستطيع أن نقدم بيتا على الآخر لأن التسلسل المنطقي يختل فتضيع وحدة القصيدة. ومعنى ـ ذلك أيضا ـ أن الشعر قد تخلص من الزوائد اللغوية.

**والقصيدة من البحر البسيط:**

وهذا البحر يشبه إلى حد كبير الرجز والكامل لذلك فبحر البسيط من البحور السهلة التي كتب فيها العرب الكثير. ومجموعة البحور هذه "البسيط ـ الكامل والرجز" قريبة جدا من بعضها، وإيقاعها قريب إلى النفس إذ

تقترب المسافة الزمنية بين المتحرك والساكن فيصبح الإيقاع سريعا وقويا . وقد ناسب ذلك البحر بساطة العبارة والجملة وكل هذه الفوائد جعلت هذه القصيدة أقرب إلى المنظومة منها والى الشعر . لأن جوهر الشعر استخدام الصورة الشعرية وتدخل الذات المنشئة مع هذا الإيقاع .

فقد نجح حسان بن ثابت في استخدام الكلمات ذات المقاطع الصوتية السهلة عالية الصوت بل نحس بالهمس والوشوشة داخل هذا النص عندما نستمع إلى حروف السين والشين كقوله :

"سنن - سريرة - شرع - أشياع - سجيه - شرها - رسول - شبع" وقد أنتجت هذه الإيقاعات من جو المودة كما أنه قد نجح بقافية العين في أن تكون القافية ذات إيقاع واضح وشديد الجرس في الأذن . وقد اختار لها الرفع فهي عين مضمومة بالضمة أو بواو الجماعة في بعض المواضع وقد وزع في تأليف صوتي حرف العين داخل القصيدة مع حرف العين في القافية والروي "كلمة" ( العدو = تقع ) فصنع نغما داخليا نشأ من توزيع الحروف المتشابة والمتشابكة داخل النص كله .

وبهذا عوض حسان بن ثابت ما افتقده من الصور الشعرية بذلك الجرس الموسيقي وبذلك التنغيم الحرفي والصوتي داخل الوزن والقافية والروى .

وبهذا نرى اقتراب هذا النص من النظم ومن الخطبة فالنظم والخطبة يشتركان في الجرس العام والصوتيات التي تقرع الأذن .

وهنا لابد أن نتعرض لموقف الشاعر والتراث في الفكر الإسلامي ، فالقرآن الكريم يحمل سورة تسمى "الشعراء" وفي ثنايا القرآن الكريم نفي قاطع عن القرآن الكريم أنه شعر . ونفى صفة الشاعر عن الرسول . وذلك لأن معرفة الجاهليين بالكلام على أنه نثر أو شعر ، انقض بمفهوم جديد هو اللغة القرآنية . وهي لغة

تتركب من الأبجدية نفسها ومن المعجم نفسه، ولكنها تخرج سياقا ودلالة جديدين. وكانت لغة القرآن هذه سببا في انصراف الشعراء المخضرمين عن مستواهم في الجاهلية. لأنهم وجدوا في القرآن ويُسنن لهم السنن والتقاليد والتشريعات الدينية والمدنية، وهو عبر عنه الرسول ﷺ بقوله: "أوتيت جوامع الكلم".

ونرى ابن قتيبة مثلا يدافع عن لغة القرآن الكريم مقارنة بما كان يفعله الشعراء الجاهليون بقوله: "وهذه الشعراء تبكي الديار، وتصف الآثار، وإنما تسمعهم يذكرون دمنا وأوتادا وأثافي ورمادا، فكيف لم يعجبوا من تذكرهم أهل الديار بمثل هذه الآثار، وعجبوا من ذكر الله سبحانه، أحسن ما يذكر منها وأولاه بالصفة وأبلغه في الموعظة.." (١٣)

وهذه الموازنة تدل على ما كان يتمتع به الشعر الجاهلي من مكانة أدبية ونفسية وتاريخية. إلى حد أن ابن قتيبة يدافع عن لغة القرآن الكريم بما يراه في الشعر الجاهلي، بل يجد أبن قتيبة أن الشعر العربي الجاهلي كان لدى العرب مكان الكتاب للأمم الكتابية يقول:

"وللعرب الشعر الذي أقامه الله تعالى لها مقام الكتاب لغيرها وجعله لعلومها مستودعا، ولآدابها حافظا، ولأنسابها مقيدا، ولأخبارها ديوانا لا يرث على الدهر، ولا يبيد على مر الزمان (١٤).." ومن هذه الموازنة نرى أن ما حدث من جفوة بين الشاعر المسلم والتراث العربي بعامة، والشعري بخاصة، كان من قبيل توجيه هذا التراث بما يتفق ورؤية وتصورات القرآن الكريم بخاصة ونحس أن الكتاب الإسلامي، حل في نفوسهم محل الشعر الذي أقامه الله للعرب، على حد قول ابن قتيبة.

وبذلك لم يكن الشاعر متناقضا فنيا أو لغويا أو أسلوبيا بين الشعر وتراثه الجاهلي بخاصة، وبين الفكر الإسلامي بعامة. وإنما تكشف التناقض في المعنى الذي يحمله الوزن والقافية. وفي صفة الشاعر نفسه، وليس في صفة الشاعرية أو الشعرية بمعنى أن القرآن الكريم فرق بين الشاعر المؤمن والشاعر الغاوي الهائم والكذاب. ولاشك في أن الغواية والهيام والكذب ترتبط كلها بالتخيل (والمجاز بصفة عامة) وهو مميز للغة العرب من قبل القرآن، ويرتبط التخيل أيضا بمفاهيم السحر والخرافة والتوهم، والظن. وهو ما جعل العرب تتصور للشعر شيطانا أو جنا يوحى به للشاعر، وهو ما ترجم في سلوكهم بلعنة الشعراء ولهذا، بعد أن نزه القرآن نفسه عن الشعرية بهذه المعاني السابقة، وبعد أن نزه رسوله عن قول الشعر، وضع حدا لكلام البشر، ووحي الجن على السواء. حين ينزعه عن المثيل في قوله تعالى: "قل لئن اجتمعت الإنس والجن على أن يأتوا بمثل هذا القرآن. لا يأتون بمثله ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا." بل أوضح القرآن الكريم الفارق بين الشعر والذكر الحكيم.

لأن الشعر في مفهوم زمان نزول القرآن الكريم: أضغاث أحلام، وافتراء، في قوله تعالى منزها الرسول: "بل قالوا أضغاث أحلام، بل افتراء، بل هو شاعر" (كما في ٥ الأنبياء، ٢٦ الصافات ٢٠ الطور، ٤١ الحاقة).

وكما يتضح مما سبق أن الدلالات والسياقات التي أطلقها القرآن الكريم على الشعر والشاعر - سواء أكان ينقل فهم غير المؤمنين للشعر والشاعر، أم يقدم هو بنفسه تعريفا - قد باعدت بين الشاعر المسلم والتراث الشعري الجاهلي بخاصة. بل اشترطوا القصد في اعتبار النص شعرا، حتى لا يعدو عبارات القران الكريم التي تصادف وزنا عروضيا شعرا.[15]

وكان لابد أن تحدث سياقات جديدة ، تنزع هذه السياقات والدلالات ، ولم يحدث هذا إلا مع مفاهيم التحديث الشعري التي بدأها بشار بن برد ، ووجدت نفسها مجسدة في مذهب عند أبي تمام .

ونشير هنا إلى أن المعاني ومكارم الأخلاق في مفهومها الإسلامي ، سوف تلتقي مع أقانيم الحق والخير والجمال التي أتى بها العرب من الفلسفات اليونانية ، عبر الترجمة في العصر العباسي بخاصة .

بل سوف تتحول هذه الاقانيم اليونانية والمعاني العربية في الغرض الشعري المناسب لها. وسوف يفتح هذا الأمر الباب واسعا لتصحيح علاقة الشعر العربي بتراثه الجاهلي والإسلامي على السواء . وقد أضاف إليه التراث البلاغي والنقدي إلى جوار الشعر والخطابة ، والقرآن والحديث .

ولا ننسى أن نهى النبي ﷺ عن ربا الجاهلية ، ودماء الجاهلية ، ومأثر الجاهلية ، قد ترك أثارا سلبية على ترسم المسلمين لمآثر الجاهلية ، والشعر والخطابة بالطبع ، من مآثر الجاهلية . وساعد هذا بلا شك في الابتعاد عن معاني ودلالات ومثل جاهلية اختفت من الشعر الإسلامي فيما بعد .

ظلت فترة عصر النبي ، تضع الموروث الجاهلي بين قوسين في حذر ، أما فترة الخلفاء الراشدين فقد تنوع فيها الموقف من التراث . فقد انشغل أبو بكر بحروب الردة ، وجمع المصحف، وشغل عمر بن الخطاب بالفتوحات الإسلامية شرقا وغربا ، وشغل عثمان بن عفان بتثبيت دعائم الدولة ، وبدأت خلافة علي بعد أحداث الفتنة الكبرى والتحكيم (٣٧هـ) . وانقسمت الدولة من الداخل-بعد توقف الفتوح - إلى شيع وأحزاب على رأسها (العثمانية الأموية) والتي ترى تراثها العربي والإسلامي في المحافظة على الأوضاع العربية القديمة . ثم أصبح في الجهة المضادة (العلوية المتشيعين لعلي وبيت النبي ) وأولئك رأوا التراث الإسلامي المدخل الأوحد للحصول على الحكم وكان هناك من خرج على الطرفين : الأموي ، والعلوي ، مثل المرجئة والخوارج . فظهرت فرق اسلامية متناحرة وأخرى مسالمة .

ومن ثم توجه الشعر في هذه الفترة (١٠هـ -٤٠هـ) إلى المشاركة في الأحداث الكبرى ، وأصبحت القصيدة القصيرة والطويلة لا تهتم بتقاليد الجاهلية الفنية . ومن ثم أصبح الشعر يؤدي وظيفة اجتماعية وسياسية . ولم يقتصر الشعر في هذه الفترة على شعر الفتوح والفتن . بل كان الشعراء المخضرمين مستمرين في كتابة نصوصهم . الأمر الذي جعل شعر هذه الفترة جسرا بين شطين هما : العصر الجاهلي والعصر الأموي الذي يعد امتدادا طبيعيا له .

وأهم ما نشير إليه هنا أن شعر الفتوح وسم هذا الشعر العربي بكثير - من السمات الشعبية ، التي بعثها تعلق المسلمين بأحداث الفتوح ، ورواياتها وزخرفتها والتغني بها ، وما وجد من شعر مجهول القائل كثير ، (وكثرت) أحاديث البطولة هذه بين الواقع والأسطورة ، ولقصص الفرسان المشاهير وتلونها ونموها وتضخمها [١٧] .. - ولعل ذلك كان بداية لكتابة الشعر الشعبي ، كما كانت هذه الحكايات

بداية للاهتمام بسير الأبطال والمقاتلين مرة أخرى بعد العصر الجاهلي ، ولكن وضعت سمات جديدة للموت والشهادة والبطولة وبالتالي أخذ الفخر والمدح والهجاء بخاصة سمات إسلامية وشعبية أسطورية تعوض الناي عن صخب الحرب والفتن . ومن هنا كانت المرجئة وكان الزهاد بداية للاهتمام الفلسفي بالحياة والموت والسياسة والدنيا والآخرة . وكان ذلك بذرة للشعر الصوفي ، وللنظر العقلي في أحداث السياسة ، وهو ما مهد للمعتزلة فيما بعد .

ولا ننسى في هذا السياق ، أن فجيعة مقتل علي بن أبي طالب ، ثم مقتل الحسين بن على وابن فاطمة بنت محمد بن عبد الله ، كان صفعة حيرت العقل الإسلامي في أثناء الحرب على الخلافة وتواجه الجيوش . كما كانت فجيعة دينية لم ير المسلمون لها تفسيرا . ولذلك نما نص شعري شعبي عن الآم الحسين سمي بالتعازي الشيعية [١٨] أخذ فيها النص ملامح شعبية أسطورية وشعرية خيالية ، تصوغ الحكاية كلها صياغة من وجهة نظر ضد الأمويين ،

وتجعل الحسين روحا هائما سيعود مرة أخرى . وهنا نستطيع القول إن هذه التعازي كانت نقلة حقيقية للشعر العربي ، لكنها أخذت مسارا سريا بسبب الموقف الإنساني كله ، ولهذا ، لم يظهر هذا النص علنيا آلا في العصر العباسي .

وكانت هذه الطوابع الشعبية والأسطورية الشعبية بداية دخول الشعر العربي إلى الحلقة الملحمية التمثيلية لأول مرة في تاريخه . ولكن عائق السياسة والمذهبية ، وعائق اللغة الفارسية في دولة عربية أعرابية ، قد أجلا ظهور النص كما ذكرنا ، ولهذا لم يتم هذا النص فيما بعد أيضا ، فبعد تولي الأمويين لمقاليد الحكم انشغل الناس بالغزل والزهد من ناحية، والنقائض ( المدح والذم والفخر ) وهي شكل شعبي للهجاء والمدح والفخر في آن واحد .

ونشير هنا إلى أنه كلما فارقت القصيدة الروح الجاهلية ، نمت وتفرعت ، وتنوعت تقاليدها وتطورت . بل اكتسبت القصيدة العربية حسها الدراسي من خلال السمات الشعبية، وسيطرت استجابتها لروح الحرب والسجال والفجيعة والفتن والأحزاب السياسية والطوائف العقائدية ، فاكتسبت تبادل الحوار ، وأخذت تقنية الرواية تتسرب إليها ، وأخذت حسا دراسيا يظهر في التركيز على متناقضات الحياة ، واختلاف وجهات النظر والأصوات داخل النص الواحد كما كان (الخيال) وسيلة جوهرية لتخطي الظروف الصعبة السيئة التي أحاطت بالدين والدولة، والتي لم يخفف منها إلا فتوحات إسلامية جديدة في شرق العالم العربي الإسلامي وغرب أسيا وبلاد السند والهند فقد انتشلت هذه الأحداث ، المسلمين من بؤرة الصراع العقائدي والحزبي ، ونقلتهم إلى التوحد من جديد في عصري عبد الملك بن مروان (٦٥-٨٦) وابنه الوليد بن عبد الملك (٨٦-٩٦هـ) وهي الفترة نفسها التي مهدت لزوال دولة بني أمية في الشرق كله .

وبعيدا عن الخوض في تجديد الموضوعات في شعر الفتوح ، فقد غلب على علاقة الشاعر بتراثه استخدام بحر ( الرجز ) للتعبير عن الأغراض والموضوعات المختلفة ، وذلك ناتج من التأثير الشعبي ، وسيطرة الحياة اليومية على الشاعر ، وعدم فراغه بل تطرق الرجز إلى الأغراض والموضوعات التي لم يطرقها الرجز من قبل وكانت وقفا على القصيد .. " [١٩] . ولا ننسى في ذلك السياق الاحتكاك الحضاري بين الشاعر العربي المسلم ، وبين حضارات الشعوب التي فتحها واطلع على تراثها ، الأمر الذي وصله بتراث جديد ورؤية جديدة .

وأصبح هناك تياران في تعامل الشعراء مع التراث ، الأول يتابع الموروث ممزوجا مع القيم الجديدة . والثاني يتابع اللحظة الآتية اليومية في تاريخ الإسلام - وقد بدأ هذان التياران ابتدأ من العصر الإسلامي ( النبوة والصحابة ) ويعتقد الدكتور شوقي ضيف - أن الشعر ظل مزدهرا في صدر الإسلام وليس بصحيح أنه توقف أو ضعف .. -[20] ويقف الدكتور شوقي ضيف وحده في هذا الطريق مخالفا ابن خلدون ومن تبعه ، وهو يفرق - في هذا - بين لين الشعر واقتصاره على المقطوعات وقلة القصائد الطويلة ، ويبين كيفية الشعر وتقاليده الفنية واللغوية .

وليس بعيدا أيضا أن يسيطر على هذا العصر وما تلاه ( العصر الأموي ) الرواة اللغويون ، المحافظون ، وأن يزداد الرجاز الكبار في تاريخ العربية ، ومن هنا نستطيع أن نسمي الفترة من ظهور الإسلام حتى نهاية العصر الأموي بالعصر العربي ، وهو ما سمي بعد ذلك بعصر الاحتجاج .

وإذا كـان شعر الفتوح قد تصدر المشهد الشعري في صدر الإسلام ، فان شعر الفرق الإسلامية قد تصدر المشهد الشعري والسياسي في عصر بني أمية . وتصدر المشهد لم يلغ الأغراض الأخرى ، لشعراء غير شعراء الفتح والفتن والأحزاب والطوائف . وقد اتسعت علاقة الشاعر بالتراث في هذه الفترة بعلاقة حميمة مع ما جاء به الإسلام ، والاجتهادات الذهبية التي خرجت عليه أو معه . صحيح أن شعراء الفتوح وشعراء الأحزاب قد وهبوا للشعر العربي حماسه وعاطفة مذهبية ودينية وسياسية ، إلا أنهم لم يضيفوا إلى شكل الشعر وتراثه . فقد حمل لواء التجديد الشيعة بخيالهم وأسطوريتهم ، والمرجئة والزهاد ، بعلقنة الإسلام وفتح آفاق الثقافة أمام الشاعر العربي وأعطاه حسا شعبيا ( وانتشارا ) .

"وإذا كان شعر النقائض بقصائده الطويلة المعقدة أتخذ صورة شعبية في العصر الأموي . فان شعر الغزل والحب في الحجاز ومدينتيه الكبيرتين : مكة والمدينة كان أولى منه بذلك لملامسته القلوب وترجمته عن مشاعر إنسانية أكثر عمقا واتساعا وتأثيرا في الناس " [٢١] .

ويعني هذا أن التطور والتجديد في الشعر الأموي بكل تجلياته . قد أتخذ سمة شعبية ، هي في مفهوم الدكتور شوقي ضيف ( الانتشار والاحتياج اليها ) كالمثل الثاني ، وفي مفهوم النعمان القاضي ويوسف خليف تأخذ سمت مجهولية المؤلف ، والالتصاق بواقع الحياة السياسية والاجتماعية اليومية ، وملامستها للمشكلات الجوهرية في الدين والسياسة والذات الشاعرة . ويتم كل ذلك في إطار دولة عربية أعرابية ، تغلب تراث الجاهلية على تراث الإسلام ، ومن ثم حرضت الشاعر الأموي على التمسك بالتراث الشعري الجاهلي بخاصة . لأنه شعر

الفحول، ولأن لغته لغة الفحول الذين يحتج بأشعارهم ولغتهم قبل اللحن واختلاط القبائل واختلاط العرب بغير العرب بعد الفتوح الإسلامية. ولهذا نجد انحيازا واضحا لتقاليد الشاعر والشعر الجاهلي في الشعر الأموي.

"فالشاعر الأموي لم يعيش في عالم فني طليق من القيود والعناصر التقليدية القديمة. بل ظل متمسكا به شديد التمسك، ولكن مع إنمائها والملاءمة بينها وبين حياته المادية والمعنوية الجديدة .. إن محافظة الشعر الأموي على السنن التقليدية الموروثة أوضح من أن تبحث .." [22] كما يشير شوقي ضيف في صدر كتابه حيث اقتسمت الخطابة الأهمية مع الشعر.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الشاعر الأموي رغم تجديده كان صورة مطورة من الشاعر الجاهلي. كما أن النقد الأدبي، الذي يحدد علاقة الشاعر بتراثه كان لا يزال ذوقيا ولغويا يسيطر عليه المحافظون من الرواة وعلماء اللغة. وظلت - لذلك - بلاغة النص في إطار اللفظ (الجزل) والمعنى (الصائب) والتشبيه (الذائع) والمثل (الثائر). ولا شك في أن الكلام في (بلاغة الكلام) البشري والإلهي والنبوي كان وراء مقولات هؤلاء الرواة واللغويين. وزاد الاهتمام بالكلام ظهور أسواق الشعر التي كثرت فيها الآراء البيانية واللغوية حول الشعر.

وكان جماع الآراء التي قيلت في هذه الأسواق والخصومات والمباراة حول الشعر، هي ما عرف من نقد أدبي وبهذا كانت هذه الآراء وغيرها من الملاحظات وعلى رأسها "الملاحظات البيانية في العصور القديمة جاهلية وإسلامية لم تغب عن أذهان البلاغيين حين أصوا قواعد البلاغة، وهي بحق تعد الأصول الأولى لقواعدهم .." [23]

ولقد أضيفت هذه الملاحظات البلاغية مع غيرها من القواعد النحوية والصرفية، وقواعد التلاوة القرآنية، والإنشاد الشعري، والخطابة، إلى تراث الشاعر العربي. فعند هذا الوقت، لم يقتصر تراث الشعر العربي - خلال العصر العربي - على موروثة الشعري والنثري والديني، بل أضيفت إليه المقولات والآراء والقواعد البلاغية الذوقية واللغوية والنحوية والصرفية وأحكام التلاوة والتفسير والرواية الشفاهية إلى ميراثه. وهنا أصبح التراث - بالنسبة للشاعر - يضم الثقافة العربية الإسلامية وعلومها كلها. وقد ساعد هذا الأمر مع التوجهات العقلانية لبعض المذاهب والأحزاب الدينية والسياسية إلى تمهيد الثقافة والتلقي، والنص العربي (بتراثه) إلى الوافد عبر اللغات غير العربية، ليتسع من جديد حجم التراث، ويتسع النص الشعري، والنقدي على السواء، وهو ما نجد صداه في كتاب محمد بن سلام الجمعي "طبقات فحول الشعراء" فإن مجموع ما قاله المهتمون بالشعر من ملاحظات في هذا الكتاب خلال عصور الجاهلية، وصدر الإسلام والأموي، تمثل كتابا نقديا مهما لشعر ونقد هذه العصور. تضيف للشاعر العربي تراثا جديدا. ولا ننسى - في هذا السياق - أن مقولات الشعراء عن الشعر كانت بداية لهذا كله.

ويعني هذا أن تراث الحياة اليومية تحول إلى تراث شعري وأن التجديدات الحادثة في النص الشعري آنذاك لم تبتعد عن موروثها كما ساعد (التدوين) على حفظ هذا التراث، وثباته دون تعريف، بعيدا عن موضوع الانتحال.

ونلاحظ أيضا، أن التراث أصبح مصطلحا سائدا، ليواجه المكتسب ويمايز الموهبة الفردية، والنظر إلى صدق الذات مع نفسها ومع واقعها وثقافتها. وسوف يتضح هذا الأمر أكثر مع ظهور مذهب البديع. وتأليف كتب النقد المتخصصة، وتأليف كتب البلاغة التي تعتمد على شواهد من هذه العصور.

ويدل ذلك - بالقطع - على التواصل الدائم مع الموروث، إذ لم ينفصل الشاعر العربي عن تراثه. ويدعونا هذا إلى الإشارة إلى تحول النص الشعري والنقدي إلى سلطة نصية وثقافية، وبذلك تحول الشاعر الفعل أو الأنموذج إلى سلطة إضافية. وبالتالي كان على السلطة السياسية أن تختار سلطة ثقافية ونصية لها - لتميز من معها عمن ضدها وهو ما يمكن أن يسمى هنا نص السلطة عبر العضور، وبذلك لا يوجد نص بريء من الانحياز أو من التسلط الثقافي. وهنا يصبح للتمرد والخروج الفني حدود متعارف عليها.

فالشاعر إذن مثقف منتج، وتراثه منتج ثقافي، يختار موقفا من السائد والقديم والمفروض، فيقبل التوظيف، أو التنازل، أو الجمود من ناحية، أو يقبل التمرد والخروج والتجاوز من الناحية الأخرى. وهو في الحالين إما أنه يبرر لنفسه ما يتخذه من موقف، أو يؤسس لبلاغة جديدة لثقافته ونصه وزمانه مهما تكن الآلام والعواقب، وهو في كل هذا يتطور عبر الاقتراب من الأنا والحذر من الآخر أو الهجوم عليه، وبذلك تسود ثقافة العقل، والتحديث والحوار داخل وحدة التراث التي لا تتجزأ أو ينبغي لها إلا تتجزأ.

ذلك أن ثقافة العصر وإبداعه وتقاليده، ينتجها أصحاب العصر ممن لديهم القدرة على ذلك. وبهذا يتحدد دور الفرد، في جماعته، ويعرف مصير النص في تراثه وعصره في وقت واحد. وهذا ما سوف نراه في العصر العباسي (١٣٢هـ-٦٥٦هـ).

ولو نظرنا إلى ديوان عمر بن أبي ربيعة ، أو جرير ، أو الفرزدق ، أو أي شاعر أموي من الطبقة الأولى لوجدنا أنفسنا أمام شاعر جاهلي من فحول الجاهليين . ولو أنعمنا النظر في قصيدة لعمر بن أبي ربيعة ، وهو من المجددين لقصيدة الغزل ، لوجدنا تناصا واضحا بينه وبين أصحاب المعلقات خاصة والشعر الجاهلي بعامة . فكل قصائد الغزل في ديوانه تتخذ خطوات الشاعر الجاهلي من الوقوف على الأطلال والمن والديار ، والسلام عليها وتصوير بلاها . وذكريات أهلها كما نجد فيها نداء الصديق والصديقين والثلاثة للوقوف معه للاستعبار من بلى الأطلال . ونجد علامات الوداع والفراق ، وسهاد المشغول ، ونجد ذكر أسم الحبيبة وذكر أهلها ولعا بها . وهنا يذكر قسوة الزمن ، وتعب الفؤاد والعين والجوارح على فتاة الحي، التي كان يسميها أسماء ، هند ، نعم ، أميمة ، سلمى ، الرباب ، زينب ، رقية ، أم زيد ، أم عمرو ... الخ .

ونجد صيغ الجاهلية الشعرية في تصوير الصحراء ، والإنسان والحيوان والطير ، بل نجد صيغا لغوية تتكرر باستمرار ، في الشعر الجاهلي ، ولو أننا أخذنا نماذج سريعة من قصيدته الشهيرة " أمن آل نعم " لوجدنا حديث النفس ، حاجة النفس ، الهيام بالحبيبة ، زيارة الحبيبة في السر وهي ثيمات تتكرر في مطالع قصائد الشعر الجاهلي ، فعنترة يقضي حاجة المتلوم وامرؤ القيس يقضي لبانته ، ونحس أن عمر بن أبي ربيعة يسير وراء العاشق القديم أمرئ القيس ، يتتبع خطاء فحين يقول :

إذا زرت نعماً لم يزل ذو قرابة .. لها كلما لاقيتها يتنمر
عزيز عليه أن ألم ببيتها .. يُسر لي الشحناء والبغض مظهر

يجعلنا نتذكر قول أمريء القيس :

وبيضة خدر لا يُرام خباؤها .. تمتعت من لهويها غير معجل

تجاوزت أحراساً إليها ومعشراً .. عليَّ حراساً لو يسرون مقتلي

بل أنها نفس الحبيبة المنعمة الجميلة لدى الشعرين فحين يقول عمر :

وأعجبها من عيشها ظل غرفة .. وريان ملتف الحدائق أخضر

ووال كفاها كل شيء يهمها .. فليست لشيء آخر الليل تسهر

يجعلنا نسمع امرىء القيس يقول :

ويضحي فتيت المسك فوق فراشها

نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل

وكذلك نسمع عنترة العبسي وهو يقول :

تمسي وتصبح فوق ظهر حشية .. وأبيت فوق سراء أدهم ملجم

بل حين يدخل عمر بن أبي ربيعة لزيارة "نعم" ، نرى المشهد نفسه يتكرر عند امرىء القيس وعند الأعشى فحين يقول عمر :

فحييت إذ فاجأتها فتولهت

وكانت بمخفوض التحية تجهر

وقالت وعضت بالبنان فضحتني

وأنت امرؤ ميسور أمرك أعسر

نسمع قول امرىء القيس :

ويوم دخلت الخدر ، خدر عنيزة

فقالت لك الويلات انك مرجلي

تقول وقد مال الغبيط بنا معاً

عقرت بعيري يا امرىء القيس فانزل

وهو ما نسمعه من الأعشى من معشوقته هريره :

قالت هريرة لما جئت زائرها

ويلي عليك وويلي منك يا رجل

ونسمع قول المنخل اليشكري:

ويوم دخلت على الفتاة الخدر في اليوم المطير

فدفعتها فتدفعت جري القطاة إلى الغدير

بل إذا مج فم - نعم - ذكر المسك ، وهو الكاشف عن ثنايا وشفاه خاصة نرى صدى ذلك عند أمريء القيس وعنترة ، والأعشى وطرفة بن العبد فحين يقول عمر بن أبي ربيعة :

يمج ذكي المسك منها مقبل .. نقي الثنايا ذو غروب مؤشر

تراه له إذا ما افتر عنه كأنه .. حصى برد أو اقحوان منور

نسمعه في قول أمريء القيس:

إذا قامتا تضوع المسك منهما .. نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل

تراه له إذا ما أفتر عنه كأنه .. حصى برد أو اقحوان منور

بل هي فارة المسك التي يملكها التاجر اليماني .

ونسمع الأعشى يقول :

إذا تقوم يضوع المسك أو صورة

والزنبق الورد من أردانها شمل

وقول طرفة :

وتبسم عن ألمى كأن منوراً .. تخلل حر الرمل دعص له ندي

وهو ما يقوله عنترة :

إذ تستبيك بذي غروب واضح
عذب مقبله لذيذ المطعم

وكأن فأرة تاجر بقسيمة
سبقت عوارضها إليك من الفم

و روضة أنفاً تضمن نبتها
غيث قليل الدمن ليس بمعلم

كذلك حاجة النفس التي أشار اليها عمر بن أبي ربيعة في قوله :

فوالله ما أدري أتعجيل حاجة
سرت بك أم قد نام من كنت تحذر

وقوله:

وحبسي على الحاجات حتى كأنها .. بقية لوح أو شجار مؤسر
بحاجة نفس لم تقل في جوابها .. فتبلغ عذراً والمقالة تعذر
أقضي اللبانة لا أفرط ريبة .. أو أن يلوم بحاجة لوامها

إذ نجد تصوير هذه الحاجة على سبيل المثال في الشعر الجاهلي كثيرا متناثرا فيقول زهير بن أبي سلمى :

وقال ساقضي حاجتي ثم أتقي .. عدوي بألف من ورائي ملجم

وقول عنترة بن شداد :

فوقفت فيها ناقتي وكأنها .. فدن لأقضي حاجة المتلوم

وهكذا نرى الشاعر بطلا لقصيدته . وانه يحب بمغامرة . ويصف من خلال هذه المغامرة المحبوبة التي تمثل النموذج الأنثوي في الشعر العربي . كذلك يشترك بمقدمته وصوره اليدوية مع غيرها من الشعر الجاهلي .

الأمر الذي يعكس استمرار شعر الفحول الجاهليين في شعر الفحول الأمويين ، ولا يقف الأمر بطبيعة الحال عند الغزل ( العذري ) . بل يمكن أن نلمح الأمر نفسه في شعر شعراء النقائض المشهورين ، في الطبقة الأولى من فحول شعراء العصر الأموي . إذ نجد النقائض تبدأ هي الأخرى بالمقولات نفسها أعني الحديث عن الديار ، والمحبوبة ، والبلي ، والوداع وتزيد النقائض مقولات الهجاء والفخر والمديح الجاهلي وتزيد عليها ما جد في الإسلام.

ونظرة متأنية لموضوع الموازنات ، والنقائض ، والسرقات في النقد العربي القديم يثبت هذه الحقيقة لدى شعراء العصر العربي ، ولدى أصحاب عمود الشعر في العصر العباسي .

وبعد ؛ فقد مارس الشاعر العربي كتابة النص الشعري من خلال تقاليد لغوية وفنية وأخلاقية . كانت ترضي المتلقي آنذاك وهذا ما أعطى الشاعر العربي مكانة أولى على الخطيب والمترسل . ومن ثم توارث العمود الشعري ، على أنه غير نهائي ، لأنه كان يشهد تطورات الشكل واللغة ، عبر الموروث الشعري والاجتماعي في العصر الجاهلي .

ولكن الضرر أتي من خلال تثبيت عمود الشعري وقصره على ما كتبه الجاهليون أو الإسلاميون الأرئل ، تحت سمع وبصر دولة أعرابية مجدت كل ما ينتمي الى الصحراء العربية، وسيدت كل نتاجات العرب على ما أنتجته الحضارات الأخرى في لغاتها الأعجمية وبذلك تدخلت السياسة في الحفاظ على عمود الشعر حتى سقوط الدولة الأموية أو حتى لحظات تمزقها الأخيرة.

وأكد هذا العمود الشعري العربي ، الذي شهد أول تنظير له على يد الخليل بن أحمد ، وفق خطوات منضبطة أشعرت المجايلين له واللاحقين ، أن ما أكتشفه ، قوانين نهائية ، مما أدى إلى تجميد الشكل العروضي على يد المحافظين الذين كانوا يرضون جامعي الشعر ، واللغويين ، والتيارات السياسية المحافظة أيضا . ولهذا جاءت الهزات التجديدية على يد جيل آخر ( المولدين والموالي ) منذ سيطرت الاتجاهات الشيعية والسنية التي أرادت الثأر من تحكم السياسة الأموية في تجميد أوضاع غير العرب من المسلمين .

فكان التجديد لحظة إبداعية متعمدة ، تحاول تغيير الأوضاع في المستويات كافة ، فنشأت قصيدة جديدة تضرب عمود الشعر كما يفهمه اللغويون والعروضيون والمحافظون الأخلاقيون . ولم يكن هذا الضرب الجديد ملغيا للنص الشعري القديم ، لأنه عده نصا مرجعيا ولانهائيا . ومن ثم حدد بعض الشعراء في ظل النص التقليدي ، دون أن يحس المتلقي بتدمير ما في القصيدة العربية من موروثات .

وإنما انصب الهجوم والخلاف في بداية الأمر على ما يتعارض والتقاليد السياسية الجديدة ، ولكن الظروف أوضحت لهم أن عصرا شعريا وأدبيا جديدا ، يتخلق ويحول مجرى النص العربي إلى أفاق جديدة سمحت لأبي نواس وبشار متقبله ولعمر بن أبي ربيعة من قبلهما ، أن يطوعوا النص لذواتهم ، ولا يستسلمون لما هو سائد ومألوف .

فيكتب ابن أبي ربيعة حوارات وينوع الأصوات داخل النص ويكتب أبو نواس أبياتا بلا قافية . وفتح - هذا - المجال واسعا أمام تجديدات أبي تمام ، والمتنبي والمعري وغيرهم . وهذا بالضبط ما فعلته المدرسة الاحيائية ، حين عبرت عصرين كاملين ( مملوكي وعثماني ) وعادت لمنجزات الشعر والنثر قبلهما وعنى ذلك ، أن التجديد لا يرتبط بالشكل الثابت أو المتحرك بل يرتبط بقدرة الشاعر على توظيف لغته وأساليبه وخياله وموروثاته ، وعصره الآتي .

إذ لم يرفض الشاعر العربي تراثه، في أي وقت من الأوقات. وكذلك اختلفت طرق التعامل معه. بل طرق صياغته، وإعادة إنتاجه من عصر إلى عصر، ومن مذهب لمذهب، ومن شاعر لآخر. والسبب الأول، في الارتباط الدائم بين الشاعر والتراث، أن الشعر أخذ وقتا طويلا قبل أن تثبت تقاليده اللغوية والفنية في العصر الجاهلي.

والسبب الثاني أنه الفن الأدبي الوحيد الذي لم ينقطع طوال عصور الإنتاج الأدبي، بل كان يتطور بلا توقف فأخذ شرعيته وسطوته من هذا التاريخ الممتد والمتواصل وأصبح له السيادة على بقية الأنواع الأدبية الأخرى.

ومن ثم كانت المعارك الأدبية والنقدية تتخذ من الشعر مادة لاختيار صراعها الدائم مع الأدوات والنتائج. وكان الصراع بين المذاهب هو صراع بين نوعين من كتابة الشعر، وليس صراعا بين الشعر والنثر على سبيل المثال. أي أن الشعر كان يفرض نفسه على كل جديد في الأدب أو النقد حيث كان السبب في التجديد . والهدف من التجديد في آن واحد.

ويساعد على ذلك أنه أصبح الأصل المتاح في تفسير القرآن الكريم. كما يقول ابن عباس " إذا تعاجم عليكم شيء من القرآن فارجعوا إلى الشعر، فأنه ديوان العرب" ولهذا تراجعت الأنواع النثرية أمام الشعر، واستمر الشعر في كل الظروف، بل أصبح الشعر والخطبة هما أهم الأنواع الأدبية في العصر الإسلامي، رغم ما نجده من ذم الشعراء غير الصالحين في القرآن الكريم ورغم تراجع مكانة الشاعر في عصر صدر الإسلام، في زمن الوحي، والكلام النبوي.

فكان القرآن الكريم أحلى لغة في فم الشاعر من الشعر بل أشار بعض الشعراء إلى ذلك بقوله لم أقول الشعر وعندي سورة البقرة ؟، لأن القرآن الكريم استطاع بتكوينه الصوتي والتركيبي، وإعجازه البياني أن يكون ـ أهم كلام كتب بالعربية.

ولكننا بمجرد أن نترك القرآن الكريم ، نجد الشعر مسيطرا ، بفعل هذه الموروثات ، وبفعل قدرته على التأثير والإيحاء ، وخصوصيته في استخدام الرخص والتجاوزات والضرورات دون غيره من الأنواع الأدبية .

وكان الشاعر طوال عصور كتابة الشعر حريصا على التمسك بالموروث لأن هذا التمسك يضيف إليه بعدا مهما يجعله مسيطرا من ناحية ، ومتجددا بتجدد الذات الكاتبة من الناحية الأخرى . ولهذا يظهر أي خروج على الموروث بصورة الخارج عن التراث ، فيضطر لخوض معركتين الأولى لإثبات حسن الطوية والبعد عن محاربة الماضي والثانية لاثبات ضرورة التطوير والتثوير .

وانقسم موقف الشعراء من التراث الأدبي وغير الأدبي بسبب ذلك إلى :

موقف الشعراء المفكرين بالتراث والمحافظين على ما ورثوه دون تغيير ، أو بإجراء تعديل على بعض العناصر المكونة للقصيدة بحيث تظل متسقة مع الشكل الأول للعصر العربي الأول المسمى بالعصر الجاهلي ، ونجد في شعر هؤلاء إشارات واضحة لهذه الرابطة المقدسة التي يفتخرون بها ابتداءا من أمريء القيس . وكان من الحق أن نطلق على هذه المدرسة ، مدرسة التفكير بالتراث دون إلغاء الذات المبدعة ، بدرجات متفاوتة من عصر لآخر ومن شاعر لآخر ، ولا تزال هذه المدرسة مستمرة .

أما المدرسة الثانية ، فهي مدرسة التفكير بالتراث البديل ، أي إقامة الذات محل التراث الماضي ، ومحاولة صياغة النص البديل دون الخروج الجذري أو النهائي من عباءة التراث ومسئوليته ، ونضع في هذه المدرسة : عنترة بن شداد ، وذا الرمة ، وشعراء التصوف ، ومن في مستواهم حيث تبدو الذات أكثر وضوحا وحرية من ذوات الشعراء في المدرسة السابقة لها .

وأما المدرسة الثالثة فهي مدرسة الحوار والجدل مع التراث إما لرفضه أو قبوله في شروط خاصة بقصائدهم ونضع هنا شعراء النقائض مثلا ، والشعراء المتفلسفة ، ثم نضع شعر شعراء البحث عن الهوية .

## هوامش الفصل الأول

١ - **ابن منظور** ، لسان العرب ، باب أرث ، وورث طبعة دار المعارف ، بدون .

٢ - **أدونيس** ، الثابت والمتحول ، صدمة الحداثة ، دار العودة ببيروت ١٩٧٨ ، ص ٢٢٨ .

٣ - **محمود علي مكي** ، الشعر الغنائي ، ضمن كتاب : أثر العرب والإسلام في النهضة الأوربية ، مجموعة بحوث ، أشرف عليها مركز تبادل القيم الثقافية ، التابع لليونسكو، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ ، ص ٢١ .

٤- **ديوان أمريء القيس**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف، الطبعة الرابعة.

وراجع البيت وتعليق ابن سلام عليه في طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود شاكر مطبعة المدني ، القاهرة ، السفر الأول ص ٢٩ . فقد علق ابن سلام بقوله عن ابن جذام " وهو رجل من طيىء لم نسمع شعره الذي بكى فيه ، ولا شعرا غير هذا البيت الذي ذكره أمريء القيس . " وقد ذكر ابن سلام هذا الكلام في سياق انتحال الشعر عند العرب .

٥ - **الزوزني**، شرح المعلقات السبع ، مكتبة محمد علي صبيح ، بدون . ص ١٦٣ . معلقة عنترة .

٦- المصدر السابق ، معلقة عمرو بن كلثوم .

وقد أشار محمد بن سلام الجمحي في كتابه فحول الشعراء جـ١ ، ص٢٩ وما بعدها ، إلى أن المهلهل " سعى مهلهلا لهلهلة شعره كهلهلة الثوب ، وهو اضطرابه واختلافه ، ومن ذلك قول النابغة :

أتاك بقول هلهل النسج كاذب .. ولم يأت بالحق الذي هو ناصح

ونلاحظ أنه وضع العتابي في الطبقة الثانية ص ٩٧ وكلثوما في الطبعة والباقي في الطبعة الأولى .

٧ـ موسوعة الشعر العربي ، مطبوعات دار الشعب ، ١٩٧٠ .. ص ٨٠ وانظر ديوان الشنفري ، جمع وتحقيق وشرح ، إميل بديع يعقوب ، دار الكتاب العربي بيروت الطبعة الأولى ١٩٩١ ص ٥٤.

٨ـ موسوعة الشعر العربي ، المقدمة ص ١٢ .

٩ـ وقد أشار ابن سلام الجمحي في كتابه السابق إلى هذه الظاهرة ، حيث كانوا يرون بيتا للنابغة على أنه للزبرقان ، والعكس ، وغيرهم صفحات ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ . وانظر في هذا السياق صفحة ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ .

١٠ـ انظر مصادر هذه الآيات وسياقاتها في معجم ألفاظ القرآن الكريم ، مجمع اللغة العربية، جـ٢ ، ١٩٩٠ ، ص١١٧٢ – ١١٧٣ – ١١٧٤ .

١١ـ **حسان بن ثابت** ، الديوان ، تحقيق سيد حنفي حسنين ط٢ ، دار المعارف ١٩٨٢ .

١٢ـ **الجاحظ**، البيان والتبين ، تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، الطبعة الخامسة، ١٩٨٥ جـ١ ، ص ٢٨٧ – ١٨٨ .

١٣ـ **ابن قتيبة** ، تأويل مشكل القرآن ، دار التراث ، تحقيق السيد أحمد صقر، الطبعة الثانية ، ١٩٧٣ ، ص ١١ .

١٤ـ المرجع السابق ، ص ١٨ .

١٥ـ انظر في هذا السياق قول الجاحظ صفحات : ٢٨٩ – ٢٩٠ بخاصة في المرجع السابق.

١٦ـ في المرجع السابق ، جـ٢ ، ص٢٢، خطبة الوداع للنبي عليه السلام

١٧ـ **النعمان القاضي** ، شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص ١٤ .

١٨ـ نشر النص في : الإسلام والمسرح ، ترجمة رفيق الصبان ، كتاب ، كتاب الهلال ، ابريل ١٩٧١ . وكان قد نشر بعنوان "الأم الحسين أو مأساة كربلاء في مجلة الهلال ، عدد يناير ١٩٧١ .

وانظر تفاصيل أسطورية أخرى في شعر الشيعة في النعمان القاضي ، شعر الفتوح الإسلامية دار المعارف ، ص ٢٩٤ وما بعدها .

١٩- **النعمان القاضي** ، المرجع السابق ، ص ٢٦٥ ، ٢٦٦ .

- وانظر تفصيلا لهذا الرأي في :
- **يوسف خليف** ، حياة الشعر في الكوفة ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٨ ص ٢٣٢ وما بعدها .
- **يوسف خليف** ، في الشعر الأموي دراسة في البيئات ، مكتبة غريب ، بدون . ص ٢٢ وما بعدها .

٢٠- **شوقي ضيف** ، العصر الإسلامي ، دار المعارف الطبعة الثامنة ص ٤٢.

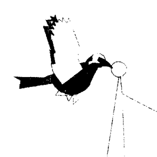
٢١- **شوقي ضيف** ، الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور ، دار المعارف ص٤٤ .

٢٢- **شوقي ضيف** ، التطور والتجديد في الشعر الأموي ، دار المعارف ، الطبعة السادسة ، ص ٦ .

٢٣- **شوقي ضيف** ، البلاغة تطور وتاريخ ، دار المعارف ، الطبعة الثالثة ، ص ١٩ .

٢٤- **عمر أبن أبي ربيعة** ، الديوان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨ . والقصيدة ص ٦٤ - ٦٧ .

٢٥- الاستشهادات كلها من قصيدة أمن آل نعم لعمر بن أبي ربيعة ، وما يماثلها من شرح المعلقات السبع للشيخ الزوزني ، مطبعة صبيح ، القاهرة .



# الفصل الثاني

## الشاعر العربي وتحديث النص والتراث خلال العصر العباسي

## ( ١٣٢ هـ - ٦٥٦ هـ )

أدت التغيرات السياسية والاجتماعية في العصر العباسي ، إلى تغير في علاقة الشاعر بتراثه ، بل في مفهوم هذا التراث وفي الموقف منه . وبعد أن كان : المثل الأعلى هو شعر البطولة وفحول الجاهلية . أصبح المثل الأعلى هو الحياة نفسها والذات التي تعيشها ، ويظهر ذلك في الفرق بين حياة بدوية في علاقتها ، وحياة مدنية جديدة كثر فيها الوافد وغير العربي ، وطغت عليها حياة المدينة التي تفككت فيها العصبية . وقد أدى هذا التغير إلي تغير في الإحساس بالواقع وإدراكه ، وتغير في أدوار الذات من ناقلة إلى فاعلة . وهو ما أسس مشكلة الجديد والمحدث في الشعر والنقد العربيين : و "ابتداء ، تنبثق الحداثة من اللحظة التي تتمرد فيها الأنا الفاعلة للوعي ، على طرائقها المعتادة في الإدراك . سواء أكان إدراك نفسها ، من حيث هي حضور متعين فاعل في الوجود ، أو إدراك علاقتها بواقعها ، من حيث هي حضور مستقل في الوجود "[1] .

وإدراك النفس يعني الإحساس بالزمن الخاص ، كما أن إدراك الاستقلال النسبي عن الوجود ، يعيد اكتشاف علاقة الأنا بواقعها ثم بتراثها . وهو وعي يقوم على منحيين : الأول التعرف على النفس ومقارنتها بالآخر ، والثاني التعرف على الحاضر ومقارنته بالأمس . وبذلك يعيد النظر في كل الموروث ، ويعيد تشكيل الحاضر في الوقت نفسه .

وهذا ما عبر عنه أدونيس بحساسية المحدثين والتي ظهرت في الشكل الشعري لدى بعض شعراء الحداثة مثل بشار بن برد ( ١٦٨ هـ ) . "ذلك أن بشار يتناول أصولية الشعر العربي، انه يزعزع مفهوم الطريقة الشعرية الموروثة ، ويشكل في ثباتها ."[2] وهذا الشك يهز الموروثات الثابتة التي ورثها الشاعر العربي طوال فترات العصر العربي . ولكننا يجب أن نلاحظ أنه آخر الشعراء الذين يحتج بشعرهم على غرار الفحول من شعراء العرب الجاهليين والإسلاميين .

وبذلك الموقف بدأ الشاعر العربي يحدد علاقة جديدة مع التراث. الشعري وغير الشعري. وكما يصف أدم متز الفترة التي بدأت بتجديدات بشار حتى القرن الرابع الهجري بأنه "كان هناك شيء واحد جديد ، وهو البحث عن الطرائف البديعة التي تخالف المألوف ، وهو أثر من آثار تدهور المدنية التي دخلت في الشعر العربي حينما آلت الرياسة إلى الأخلاط الذين سكنوا المدن.." [٣] وهذا ما جعل شعر الحداثة والتجديد في العباسي يناقض قيم البداوة .

وبذلك حاول الشاعر العباسي المجدد أن يغاير شعر وتراث البادية ، بلغته الجمعية وصوره الصحراوية وموسيقاه التقليدية . فبدأ الشاعر يستوعب تراثه ويمثله تمهيدا لتجاوزه . لتصوير ذوات جديدة ، وزمن جديد . إيقاظا لحواس الشاعر . ودوافعه ، ومن ثم كان أبو نواس صاحب الخطوة التالية لبشار أعني أن "أبا نواس عبر عنه من ناحية الموقف أو المضمون فانكر على الشاعر أن يتحدث عن أشياء لم يرها ، أي لم يشعر بها ." [٤]

أي أنه حول الذاكرة الحافظة التي تجتر عمود الشعر ، إلى ذاكرة فاعلة مستقلة تسخر تراثها لخدمة حاضرها وفق رؤية وموقف ومشاعر الآن . وبالتلي يصبح لهذا الشاعر لغته الخاصة وطريقته الشعرية المتميزة التي تميز شاعرا عن الآخر، ونصا عن الآخر .

ولأجل هذا تحول الشعر إلى فن ( تصويري ) ، ( وموسيقي ) ، يعتني بالمشهد اليومي الآني، والمجاز في شكل الاستعارة والتشبيه ، والجرس الصوتي في صورة البديع بعد ذلك ، ولذا فالحالات التراثية لدى هؤلاء الشعراء قليلة الإحالة للماضي . لأنها تقف منه موقف النقيض تقريبا .

ويبين بشار بن برد (ت ١٦٨هـ) ويبين الحسن بن هانيء (ت ١٩٩هـ) مجموعة من الشعراء الذين عمقوا فكرة العصرية والتحديث والصدق مع النفس، والانحراف عن مصادر التراث التي لا تصلح للآن، واعتمد هؤلاء الشعراء على طزاجة الحياة المتجددة، وطزاجة النظر إليها.

ومن ثم خرج هؤلاء الشعراء من ربقة التراث، وأصبحوا واعين به وبالعناصر التي يجب أن تستمر منه، والتي يجب ألا تستمر، حتى يهمل ويخرج مكانها عناصر جديدة من حياة جديدة.

ودخل من هذه البؤرة الحياتية شعراء الغزل الحسي، وشعراء الخمر، وشعراء الزندقة، وشعراء اللهو، بل حاول شعراء المديح المحاولة نفسها لإحساسهم باختلاف الحاكم من عصر إلى عصر. وبذلك كان شعراء الزندقة واللهو والخمر والغزل الحسي بنوعيه المؤنث والمذكر، وخروجا شعريا في الأساس لإثبات قدرات شعرية جديدة تنمو وتزداد بتراكم الثقافة، ودوران عناصر التراث، داخل الشاعر.

ومن ثم كان التركيز على عالم الشاعر، الخاص، يتوازى مع التركيز على الصياغة الأسلوبية واللغوية والفنية للنص الشعري، ولهذا - أيضا - لم يأت أبو تمام " رأس مدرسة المجددين وصاحب مذهب البديع من ذراغ، بل جاء بعد أن حرث له، هؤلاء الشعراء، الطريق، وعبدوه حتى قال هو عن بشار وأبي نواس أنهما اللات والعزة في الشعر. أي وصلا لديه لدرجة التقديس. وهو بذلك لا يصنع قطيعه مع التراث، بقدر ما يتواصل مع ما يتفق مع مزاجه ومذهبه من شعر وحياة.

لم يكن لأبي نواس أن يخرج على العرف العربي، والإسلامي، والفني، لولا أنه خرج في عصر مختلف كثيرا عن العصور التي سبقته، بل لقد خرج حين كان الخروج عملاً فاعلاً في تشكيل مجتمع جديد على المستويات كافة. لذلك اقترن خروج أبي نواس بخروج علم يهدف إلى التغيير لأن "الحياة السياسية نفسها قد تغيرت في هذا العصر. تغيرا شديدا مختلفا، فكان السلطان الفعلي للفرس.. وهناك تغير آخر شديد الخطر وهو تغير الحياة العقلية، فقد أشتد الاختلاط بين الأمة العربية وغيرها من الأمم الأخرى التي سبقتها إلى الحضارة.." [5]

وكان أبو نواس، نتيجة لهذا، نبتا عصريا، ينتمي إلى اللحظة المعاشة وليس نبتا للتاريخ العربي الممتد، فيما قبل مولده، بقرون، ومع انتمائه للحظته التاريخية، كان أنعكاسا أمنيا لها، بكل تناقضاتها، حيث ثقف أبو نواس ثقافة عصره المتنوعة والمتضادة في آن، ثقافة واعية، وبمنظور مادي عقلاني، فتجاورت كلها في بنيته العقلية والنفسية والاجتماعية فقد - تثقف كل الثقافات التي عاصرها من عربية، وإسلامية ومن هندية وفارسية، ويونانية، ولم ينفصل عن عصره ولحظته، وإنما دعا الناس ليعيشوا مثله، تاركين الماضي، متعلقين بالحضارة المتقدمة والنظر العقلي للحياة والأشياء.

وامتزجت روح أبي نواس بروح العصر ومقوماته الجديدة المؤمنة بحرية الفكر والعقيدة، وبالتالي، المؤمنة بالحرية الفردية المحددة بعدم المساس بحريات الآخرين، والتي أطلقت الفنان والعالم والفقيه والمتفلسف ليضيف الى مقومات العصر، دعامات روحية وعقلية واجتماعية، تجمع ذلك الخليط البشري

المتعدد، وتعطيه فرصة الانصهار في حياة جديدة تنسيه أصوله الأولى، وتدخله في التركيب المعاصر للدولة العباسية. إلا أن سيطرة الفرس على السلطة العليا السياسية والعسكرية والدينية، قد أعطت حماية لذوي الأصول الفارسية - بخاصة - ليجاهروا بتفرق الفرس وسيادتهم على العرب وحضارتهم، بعد أن ساهم الأمويون في تشكيل هذه الفرقة الشعوبية بين (الموالي والمولدين) وبين (العرب الخلص) فلهذا السبب كان الموالي (من الفرس بخاصة) وقود الثورة العباسية ضد الدولة العربية (الأعرابية) كما يصفها الجاحظ.

ليس بعيدا - إذن - ان يكون الاتجاه العام ضد الأعرابية وما ارتبط بها، على المستويات كافة، وليس غريبا أن يكون الخروج العام، ناحية حضارة تفتح المجال للناس جميعا أو تحمي أبناء بلدتها وتقربهم إليها.

واستفاد أبو نواس من هذا المناخ العام، كما استفاد من ثقافة العصر، وأصبح -من هنا- أحد الدعاة إلى الحديث والجديد، (غير العربي بالطبع) ضد القديم والمحافظ (ذي الأصول العربية). ويعني ذلك أنه تحول إلى أحد طرفي المعادلة (القديم # الجديد)، (المحافظ # المتجاوز)، (الثابت # المتحول)، (العربي # غير العربي) ولم يكن رفضه للأعرابية رفضا للإسلام، بل كان رفضا بكل ما يبعد عن طزاجة اللحظة، وحلاوة التجربة، الإنسان مع الذات، والإرادة الإنسانية. كان - إذن - ضد المصادرات من أي نوع وبالتالي، ضد تقديس شيء. هو - إذن - مع مثلث: الإنسان، التجربة، المتعة.

وانعكس هذا التكوين متعدد الجوانب على القصيدة "النواسية" فكانت انعكاسا أمنيا لتكوينه. النفسي، الاجتماعي، الفني وهنا نحن مضطرون لفهم القصيدة النواسية على أنها نص الخمر والرفض.

فقد كان للتوتر الوجودي الذي أصاب أبا نواس - وغيره - في العصر العباسي ، دافعا للإيمان باللحظة ، والحاضر ، والتمهل في قبول الماضي ، إذ وجب عليه - وعليهم - نقد الماضي ، وقبول ما يتفق مع تصورهم للعالم ، ولعلاقاته .

وصادف ذلك هوى في نفس أبي نواس ، المتأثرة بضياعه ، وضياع أمه وسيرتها السيئة التي دفعته للهروب من مكان تواجدها ، والى تكوين علاقات اجتماعية جديدة تعوضه عما افتقده . فكانت القصيدة [٧] لديه ، بديلا ومن هنا وجد بديلا عن التراث (القديم ، القومي ، الفارسي، النفسي) . فيجد في الخمر تراثا بديلا واضحا:

فأمه أصبحت كرمة العنب ، التي ترضعه وترعاه ويعود هو طفلا :

فطويل هربعي ، ولي بقري الـ
كرخ مصيف ( وأمي العنب )
( ترضعني ) مدها ، وتلحقني
بظلها ، والهجير يلتهب ....
فقمت ( أحبو ) إلى ( الرضاع ) كما
تحامل ( الطفل ) مسة سغب
(اليوان ص ٤)

ومن هذا السباق يرفض العبودية (كما كان يحدث للموالي). وهنا يهاجم العرب : يقول :

فأين ( البدو ) من ( إيوان كسرى )
وأين من الميادين الزروب . ؟!
(الديوان ص١٢)

وبذلك كيف يستسلم لتراث يبكي على شيء آخر غير إيوان كسرى وكيف يبكي على أحجار تذكره بالوثنية العربية . وعلى بعر الآرام ، وحبال الخيمة ، إن الخمر هي الحل ، لتذكره بمجد فارس ، ونفى ما يعوق حرية الحياة ، يقول :

أيا باكي الأطلال غيرها البلى .. بكيت بعين لا يجف لها غربُ

أتنعت داراً قد عفت وتغيرت .. فاني لما سالمت من نعتها حربُ

(الديوان ص ١٠)

ومن ثم يبكي على خمره :

لتلك أبكي ، ولا أبكي لمنزلة .. كانت تحل بها هند وأسماء

حاشا لدرة أن تبنى الخيام لها .. وأن تروح عليها الإبل والشاه

(ديوان ص٦ ، ٧)

ويصل به الأمر إلى تفسير سلوكه هذا تفسيرا إسلاميا منطقيا ، يقول :

أأرفضها والله لم يرفض أسمها

وهذا أمير المؤمنين صديقها

فنحن ، وان لم نسكر الخل عاجلاً

فما خلدنا في الدهر إلا رحيقها

اذامت فادفني إلى جنب كرمة

تروى عظامي بعد موتي عروقها

(الديوان ص٩)

وبذلك يدعو إلى نبذ تراث الطلول ، والنعوت القديمة ، والمعشوقة القديمة ، لأنها تراث ذهب ، والمحدث قادر على إنشاء تراث جديد : يقول :

لا تبك ليلى ولا تطرب الى هند

وأشرب على الورد من حمراء كالورد

(الديوان ص ٢٧)

ويقـول :

غننـا بالطول كيف بلينـا .. واسقنا نعطك الثناء الثمينـا

ويقـول :

قـد سالناهـا وتأبـى .. أن تجـيب السائلينـا

( الديوان ص ٢١ )

وبعـد أن كانـت مقدمـة القصيدة خمرية في العصر العربي ، وبعد أن كانـت تتناثر فيها أبيات عن الخمر مصحوبة بدلالات الكرم (عنترة) ودلالات الإحـساس بملكـية العـصر (حـسان بـن ثابت) أصبحت الخمر، غرضا في حد ذاته . بل أصبحت تراثا بديلا .

ويقـف أبـو نـواس أمـام الفـضل بـن يحـي البرمكـي يثـبت أنـه يـكتب القـصيدة علـى وزن الخلـيل بـن أحمد ، ومع ذلك يجدد فيها ويخرج على بقية التقاليد الفنـية والأسـلوبية الموروثة يقول له شارحا موقفه كله من التراث ، وهو بذلك يمثل جيلا جديدا :

أربع البلى ! إن الخشوع لباد ... عليك ، وإني لم أخنك ودادي

فمعذرة مني إليك بأن ترى ... رهينة أرواح ، وصوب غوادي

فدونكها يا فضل مني كريمة ... ثنت لك عطفا بعد عز قياد

( خليلية في وزنها ) ( قطربية ) ... نظائرها عند الملوك عتادي

وحاضرها أن لا تحد ( لجرول ) ... ولا ( المزني كعب ) ولا ( لزياد )

(الديوان ص ٢٢١-٢٢٢)

حيث يفر بمقدمته الطللية الخمرية النقيضة ، ضد الموروث منها حتى يوحد بين تقاليد الشعر وتقاليد الخمر . ولكنه يقر في ختام النص ، بأنه عربي اللسان متقن العروض الخليلي ، وشعره يقف شامخا بجوار الحطيئة المخضرم وكعب بن زهير الإسلامي .

وكذلك كان بيان أبي نواس الشعري ، أنه ليس عبدا للتراث . ولا يقلد فيه أحدا . بل هو صانع جديد للتراث . ووصل به الأمر إلى التعابث في المسلمات الإسلامية مع الفقهاء والمتفلسفة وقصيدته الرائية إعلان عن هذا التعابث ، بمنطق الفقهاء ، هو يضع إلى جانب كل فرض إسلامي نقيضه ونظرا لطول القصيدة ، أرجو أن تراجع في ( الديوان ص ٢٦٧-٢٦٨ ) .

ويعتقد أبو نواس أن الشعر من عقد السحر ينفث فيه الشاعر كما تنفث النفاثات في العقد . ولذلك فالشعر قادر على تغيير النفوس والعقول والمواقف فمع الحبيبة :

فما زلت بالأشعار في كل مشهد

أليِنها ، والشعر من عقد السحر

( الديوان ص ٢٨٣ )

وتـصل مـع أبـي نـواس إلى الخاتمـة فقد استحضر إبليس وهدده بالتقوى وحسن الإسلام وصدق الإيمان وحسن السيرة إذا لم يصلح إبليس ما بينه وبين الحبيب ، ليؤكد من جديد أن الشعر من عقد السحر . مما أضطر ابليس إلى إغواء الحبيب حتى أبا نواس ، في حالته المعربدة ، يقول أبو نواس :

لما جفاني الحبيب ، وامتنعت .. عني الرسالات منه والخبر

اشتد شوقي فكاد يقتلني .. ذكر الحبيب والهم والفكر

دعوت إبليس ، ثم قلت له .. في خلوة والدموع تنهمر

أما ترى كيف قد بليت وقد .. أقرح ، جفني البكاء والسهر

إن أنت لم تلق لي المودة في .. صدر حبيبي ، وأنت مقتدر

لا قلت شعراً ، ولا سمعت غنا .. ولا جرى في مفاصلي السكر

ولا أزال القرآن أدرسه .. أروح في درسه وابتكر

وألزم الصوم والصلاة ولا .. أزال دهري بالخير أتمر

فما مضت بعد ذاك ثالثة .. حتى أتاني الحبيب يعتذر

(الديوان ص ٢٩١)

ويـصر أبو نواس رغم هذه المعابثات ، على أن يقر بإسلامه ، وتدينه ليثبت أن الصدق في الشعر مع النفس والحياة ، صدق شعري طبيعي غريزي ثقافي حضاري في وقت واحد . ولهذا نراه يستغفر ويلبي ويتحدث عن عفو الله ، ليبرهن من جديد على اتصاله بالتراث العربي والإسلامي . دون التقيد به : يقول :

فقلت أضرب في معروفه مثلاً

لعادة قد مضت مني إلى الآسي

من يفعل الخير لا يعدم جوازيه

لا يذهب العرف بين الله والناس

(الديوان ص ٢٦٢)

والبيت مشهور جدا للحطيئة . ثم يمد الخط على استقامته لينهي حياته بالدعاء والتضرع للشفاء من ذنبه ، وإقراره بالإسلام يقول :

يا رب أن عظمت ذنوبي كثيرة .. فقد علمت بأن عفوك أعظم
إن كان لا يرجوك إلا محسن .. فبمن يلوذ ويستجير المجرم
أدعوك رب كما أمرت تضرعاً .. فإذا رددت يدي فمن ذا يرحم
مالي إليك وسيلة إلا الرجا .. وجميل عفوك ثم اني مسلم

( الديوان ص ٥٨٧ )

وهكذا ، وقف الشاعر العباسي المحدث ، موقفا مختلفا من تراثه العربي والإسلامي دون أن يجهلة ، بل كان يتواصل معه بالنفي مرة ، وبالتضمين مرة ، وبالمعايشة مرة أخرى . ولكنه يعود ليؤكد أنه يعلم التراث الشعري والفكري والفني والديني ، لكن يجب ألا يستعبدنا التراث .

ولكن رحابة العصر العباسي جعلت كل الاتجاهات تعيش متجادلة فظلت القصيدة المحدثة بكل تجديداتها .

والفائدة المباشرة من ذلك كله هز التقاليد الموروثة لتجديدها ونشير هنا أيضا إلى أن الموروث النظري بدأ يزداد بالترجمات والمؤلفات المتأثرة بالترجمات خاصة التأثر بأفلاطون وأرسطو والفلسفة اليونانية والشرقية بوجه عام . الأمر الذي حول التقاليد الموروثة في الشعر ، والمنقولة عن الأمم الأخرى ، إلى تقاليد نظرية مكتوبة ومشروحة القوانين واللوائح في مؤلفات البلاغة والنقد الأدبي وكتب تاريخ الأدب . فتحولت الذائقة والذاكرة الشفاهية ، إلى ذاكرة كتابية مضبوطة .

وبذلك يمثل أبو نواس فتوة العصر العباسي ، في القرن الثاني الهجري بخاصة ، وهي تؤسس الدولة الجديدة التي اعتمدت على المتمردين والرافضين وأكملت تنظيم الدولة وتأمينها حتى سار البحر المتوسط عربيا وحتى أمنت الدولة واستقرت ، وخلقت علاقات دبلوماسية هادئة في الشرق والغرب : " وأول ما يستدعي الانتباه أن مبدأ الإصلاح الذي طرحته الدعوة العباسية .... وان الإصلاح الزراعي الذي أنجز في العصر العباسي الأول ، ثم يفعل / المد البورجوازي المتنامي ، بحيث انحسرت الموجة الإقطاعية أو كادت "[8] وكان أبو نواس مثلا لهذا التيار البورجوازي ( إن صدق المصطلح الحديث ) الرافض للإقطاع بنظامه وأخلاقياته المحافظة . ونقول هنا بأن نظرة عاقلة أبقت على ما يساعدها على الإصلاح ، والاهتمام بدولة وإنسان اليوم . وبذلك كان شعر بشار ( المخضرم ) وغيره تمهيدا للدولة والشعر الجديدين .

وبناء على ذلك تعد الخطوة التي تقدم بها أبو تمام في علاقة الشاعر بالتراث ، خطوة جديدة متقدمة . تمثل فترة استقرار الدولة ، والبحث فيما هو موجود ، لاستخراج أجمل ما فيه . وهذا ما جعل أبا تمام يوشي مذهب ( البديع ) ليزداد الخروج على التراث بعناصر من التراث نفسه . فلم يكن مذهب البديع ولا شعر أبي تمام، إلا إعادة صياغة وإنتاج لظواهر صوتية ، وتخيلية وفنية موروثة ، لم تأخذ حظها من النمو والاستمرار في النص الشعري في العصر العربي .

وكما فعل أبو نواس مع الأطلال والمعشوقات والخمر والعقيدة ، فعل أبو تمام مع الجناس والطباق والاستعارة ورد العجز على الصدر والمذهب الكلامي ، إذ بعد أن كانت هذه الظواهر مفردة متناثرة في الشعر العربي والنثر على السواء ، تحولت إلى ظاهرة ملتئمة مدروسة سببت صدمة المتلقي الذي واجه تغييرات بشار وأبي نواس بحذر وريبة حتى شاع عن شعر أبي تمام الغموض والإحالة والتعقيد .

إذ تدخلت الثقافة الجديدة بكل فروعها في الشعر وأصبحت الظاهرة الأساسية فيه . ومن ثم توارت القضايا التقليدية الموروثة : الطبع والصناعة ، الصدق والكذب ، القديم والجديد في شعر أبي تمام . لتخرج مشكلة واحدة تضم هذه الثنائيات في شعر البديع . وهو شعر الصناعة واتقان الكتابة . وأن أبا تمام قد استعار ما يفعله شعراء الحوليات الجاهليين ، في سياق عصري يزيد القصيدة اتقانا في شكل شعري جديد ، تخرج عن عمود الشعر الموروث . لأن أبا تمام - وغيره في هذا السياق - يمثل الصفوة المثقفة " ولا غرو فتلك الانتلجنسيا مدينة بوضعها الاجتماعي إلى الصحوة البورجوازية الاقتصادية وما فتحته من آفاق أمام الطبقات الكادحة والمستضعفة لتنال حظا من العلم والتعلم ، أهلها للصعود إلى الطبقة الوسطى وعلى سبيل المثال كان أبو العتاهية خزافا ، وأبو تمام سقاء ... "[9] وبديهي أن تقترن النقلة

التجديدية في المبنى الشعري بتطور السوسيولوجي الذي تمثل في الصحوة ...»[10]
وليس هذا كله بعيدا عن العناية بالعمارة والزخرفة والنقش والعناية بالخطوط وزخرفة الملابس والأثاث وأدوات الحياة اليومية. وهذا ما نجده في عمارة القصور والمساجد والمباني وفي النص الشعري على السواء، وهو ما ظهر في صورة مذهب البديع عند أبي تمام.

وقد ظهر بمدح أبي تمام[11] لأبي عبد الله أحمد بن داود، حديث عن النص الشعري على السواء، يربط بين القصيدة وقلب الشاعر ويرسم صورة لصحة النص يقول :

وأين يجور عن قصد لساني .. وقلبي رائح برضاك غاد
ومهما كانت الحكماء قالت .. لسان المرء من خدم الفؤاد
فقد ما كنت معسول الأماني .. ومأدوم القوافي بالسداد /
يذللها بذكرك قرن فكر .. إذا حرنت فتسلس في القياد
لها في الهاجس القدح المعلى .. وفي نظم القوافي والعماد /
منزهة عن السرق المورى .. مكرمة عن المعنى المعاد /
(الديوان ص ٢٧٣/٢٨١/٢٨٢)

حيث يضع أبو تمام خصائص نصه الشعري في أن الشعر ينبع من القلب (وليس من الغريزة) ويمكن لهذا القلب أن يقول أفضل من قول الحكماء، ثم إن بالقصيدة فكرا يسلسل قيادها، وهي هاجس علوي، محكوم القوافي، ليس فيها سرقة موراة، وليس فيها معنى معاد. وهذه الخصائص تضاف بالقطع إلى خصائص مذهب البديع التي أشرنا إليها. وبذلك، فنظرة أبي تمام للتراث الشعري والفكري والفني قبله أو في عصره، هي نظرة الباحث عن الخصوصية الشعرية. الوعي بتراثه حين يقطعه أو يقاطعه.

ويدافع عن نفسه في صيغة بيان علاقته بتراث الشعراء قبله :

وبقيت لو لا أنني في طيء
علمٌ لقال الناس أنت جرير

(الديوان جـ٤ ، ص ٢٦)

وهذا ما قاله من قبل أبو نواس حين جعل قصائده كقصائد الجاهليين والإسلاميين . بل يذكر بني عبد العزيز بقزوين بشعر النابغة الجعدي (جـ٤ ٢٦١) . وهو القائل في معرض الغزل في أول قصيدة قالها وهو في القاهرة

لو أن أمرىء القيس بن حجر بدت له
لما قال مُرا أبي على أم جندب

مشيرا إلى تواصل الغزل واختلاف خصائص المحبوبة وقد فعل ذلك في بقية الأغراض الشعرية .

وإذا كان أبو تمام (ت ٢٣١ هـ) والبحتري (ت ٢٨٤ هـ) قد سيطرا على القرن الثالث الهجري ، وشغلا النقاد والبلاغيين فانهما قد أسسا نظرا متبلورا في علاقة الشاعر بتراثه الشعري والنقدي على السواء . إذ أصبحت علاقة الشاعر المحدث تكمن في الخروج على عمود الشعر بما لا يصدم العربية الفصحى . بينما كان الشاعر المحافظ يحاول التجديد داخل عمود الشعر دون خروج ، ليضمن ولاء غالبية الناس له ويحظى باحترام الرواة واللغويين وفحول الشعراء .

ولم يتخل أنصار التجديد من الشعراء عن تقاليد القصيدة كلية ، وإنما كان لهم صلة ابتكار بعناصر التراث الشعري السابق عليهم ، كما يظهر ذلك في حديثهم عن الديار والأطلال والمحبوبة والرحيل والحياة الجديدة ، والمصير الإنساني . ولكنهم توسعوا في هذه العناصر - والتقاليد - الموروثة وجعلوها هدفا للتجديد ، ومن ثم تحولت علاقة الشاعر بتراثه من مجرد المجاراة إلى المبارة .

ويرى البحتري المحافظ أن الشعر عزيز ، لا يفترق عن الفعل ، وهنا يتوصل الشاعر مع تراثه الإسلامي إذ ينفي عن نفسه الهوى ، والهيام والكذب ، فيعرف الشعر ( القريض ) بقوله :

ولكني بالشعر أعذب من حسْـ .. ـنٌ وجيه يكتبه ورقاعة

إن هذا القريض نبت من القو .. ل يزيد الفعال في ايناعة [12]

(الديوان جـ2 ص 1294)

وأنه إذ ينفي الخصائص السلبية للشعر ، يضعها مع الخصائص الايجابية التي تربطه أكثر بالمتلقي المحافظ . ولذلك يهجو البحتري مذهب البديع ، وهو يهجو ابن المغيرة نديم الخليفة المتوكل بقوله :

لك من لفظه بديع محال .. كل يوم إذا تعاطا البديعا

(الديوان جـ2 ، ص 1282)

وذلك ليؤكد أنه بعيد عن مذهب البديع ، وبالتالي فهو قريب من المجرى العام للنص الشعري الموروث .

ويحدد علاقته بتراثه من الشعر بقوله :

لم استمر حليتها يوماً ، ولا .. أغرت حين قلتها على الكتب

جاءت كدر في سماط لؤلؤ .. في جيد خود أو كعقبان الذهب

سحر حلال لم أؤلف عقده .. إلا لتعلو رتبتي على الرتب

(الديوان جـ1 ص156)

وهو ما ردده من قبل حسان بن ثابت . ويعني هذا أن البحتري يؤكد خصامه مع البديع ، وتصالحه الدائم مع التراث الجاهلي والإسلامي باستمر . وبذلك يلتقي التياران : المحدث ، والمحافظ في ضرورة التواصل مع التراث الشعري العربي ، وسوف تدخل مقولات النقد الأدبي مع نهاية عصر البحتري ضمن شرائط وخصائص ( المدح والغزل والرثاء . ) وعكسها . كما يشهد بذلك النقاد في كتبهم طوال القرن الثالث الهجري بعامة والنصف الأخير منه بخاصة .

وهنا يدخل التراث اليوناني، الفلسفي والنقدي، والبلاغي منه بخاصة لينضم إلى التراث العربي الشعري والنقدي التذوقي، ويتحول الاثنان إلى ترجمان للشاعر عما ينبغي أن يحتذيه من المقولات والمعاني والصور في كل غرض من الأغراض الشعرية على حدة. ولا شك في أن هذا التغيير لم يحدث مرة واحدة، بل تجادل مع نفسه مرة ومع تراثه مرة حتى ثبت وأخذ ملامحه في العصر العباسي الأول (١٣٢هـ ٢٣٢هـ) وهو العصر الذي ينتهي بوفاة أبي تمام وتألق البحتري فيما بعده.

وكان من المنتظر أن من يأتي بعد أبي تمام لا بد أن يكمل مسيرته التجديدية. ولكن الأمر اختلف بانفراد البحتري بزعامة الشعر فيما تبقى من القرن الثالث الهجري. وقد تناسب ذلك مع تغير التكوين الاجتماعي للواقع العربي والإسلامي آنذاك. إذا كانت القوة الصاعدة طوال قرن من الزمان (١٣٢هـ ـ ٢٣٢هـ) تحاول إحلال الجديد محل القديم، ففتحت العقل العربي على ثقافات العالم، وكان شعراء التجديد والتحديث والبديع صياغة شعرية لعلاقة ضئيلة بالتراث الشعري، ولكنها رفيعة المستوى تجاوبت مع المد (الليبرالي) (الحر) في التفكير والإبداع. ولكنها حين ينتصف القرن الثالث الهجري ـ رغم الترجمات والثراء الاقتصادي "فقد شهد العالم الإسلامي ـ بمشرقه ومغربه ـ انعطافة تاريخية، تضافر على ظهورها تفاعل عوامل داخلية. تعزي ـ في التحليل الأخير ـ إلى تغيير طرا على البنيات التحتية، أفضى إلى سيادة نمط الإنتاج الإقطاعي على أنقاض قرن من الزمان من منتصف القرن الثالث الهجري إلى منتصف القرن الرابع الهجري.

وهنا تناسب شعر البحتري مع هذه الانعطافة، ومهد ذلك كله إلى ظهور أبي الطيب المتنبي (ت٣٥٤ هـ) وتسلمه ذروة الشعر العربي في القرن الرابع الهجري.

وهو الشاعر الذي بلور موقفه من التراث الشعري والنقدي في قوله [١٤] :

ولست أبالي بعد إدراكي العلا

أكان ( تراثاً ) ، ما تناولت أم ( كسبا )

فرب غلام علم المجد نفسه ..

كتعليم سيف الدولة الطعن والضربا

(الديوان جـ١ ، ص ١٨٦)

حتى وصل به الأمر إلى تجاوز المعتاد ، وتبنيه للمعجز من الكلام البشري ، وفي هذا ينقطع مع التراث ، ويرى رؤية سحرية خاصة للشعر وللتراث على السواء ، كما في قوله :

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي

وأسمعت كلماتي من به صمم /

أنام ملء جفوني عن شواردها

ويسهر الخلق جراها ويختصم

(الديوان جـ٤ ص٨٢-٨٤)

وهنا يصل المتنبي إلى السخرية من الشعراء الآخرين الذين لا يقولون فصيحا ولا أعجميا في بلاط سيف الدولة . أي أنه يتواصل مع الفصيح ويتجنب الأعمى في شعره ، ولكن في شكل شعري خاص بالمتنبي كما يقول :

بأي لفظ تقول الشعر زعنفة

تجوز عندك لا عرب ولا عجم

(الديوان ص٢٤ ص٩٠)

وقد خاطبه في سياق آخر يشير إلى معرفة الشاعر وممدوحه لشعر القدامى والمولدين كما في قوله :

رأيتك توسع الشعراء نيلاً .. ( حديثهم المولد والقديما ) .

(الديوان جـ٢ ص١١٨)

أي أن المتنبي جعل شعره ضمن شعر المحدثين المولدين. لكنه كما أشار بلفظ فصيح. وتمكن في الأداء والكتابة، وتفرد في الصياغة جعله لا يهتم إن كان مجده الشعري وتراثا أم كسبا. فالتراث والكسب لديه سواء. لأن هدفه القول بطريقة خاصة. وبذلك ساوى المتنبي علاقته بالتراث مع علاقته بذاته. وهذا في حد ذاته تطور في علاقة الشاعر العربي بالتراث الشعري والنقدي على السواء.

فشعر التحديث ابتداء من بشار وأبي نواس (القرن الثاني الهجري) كان قصدهم إضافة تراث جديد خاص بهما وبمن يكتب على طريقتهما. بينما ظل الموروث الشعري والنقدي لا يخرجهم جميعا عن الكتابة العربية.

ومن هنا ضخم أبو تمام من عناصر التحديث الموروثة من قبله، وجعلها مذهبا متكاملا ومن ثم خرج على عمود الشعر خروجا مذهبيا. لكن صلته بالتراث الشعري العربي لم تتراجع، كما أشرنا. ولهذا جاء البحتري ليعيد التوازن بين التراث الشعري والنقدي - قبله - وبين التجديد والتحديث. فجعله داخل عمود الشعر، وليس خارجه كما فعل بشار وأبو نواس وأبو تمام ومنذ هذه اللحظة عاد عمود الشعر ليصبح مقياسا (للالتزام والخروج) ومقياسا للشاعرية في الوقت نفسه.

ولكن المتنبي جعل عمود الشعر والخروج عليه سواء. مادام الشاعر يصور نفسه وواقعه كما يريد. وبذلك ما أن ظهر شعر المتنبي، حتى انتشر في عدة حواضر عربية وإسلامية في بلاط الحكام ومع الناس. وقام على درسه كثير من نقاد القرن الرابع الهجري، حتى أصبح شعره مقياسا للنقد ولنظرية

الشعر في عصره. وقد أغذى هذا الموقف ما أسمه الشعراء قبله خاصة (أبو نواس وأبو تمام والبحتري) وما أسمه النقاد مثل الآمدي في كتاب الموازنة إذ تحول هذا التراث الشعري والنقدي إلى مادة للوساطة بين المتنبي وخصومه. وما ألف بعده للنيل من المتنبي أو من شعره كالرسالة الموضحة للحاتمي (ت ٢٨٨هـ). والكشف عن مساوىء المتنبي للصاحب بن عباد (ت ٢٨٥ هـ). والنصف لابن وكيع التونسي (ت ٢٩٢ هـ). وكانت كلها مادة للقاضي الجرجاني - فيما بعد - عند وضع كتابه المهم "الوساطة بين المتنبي وخصومه".

وقد استرد المتنبي بشعره الحس العربي البطولي، بعد أن احتقر هذا الحس في شعر المحدثين، وفي فوق المتلقي العربي والمولد بخاصة. فقد كان "البحث عن الطرائف البديعة التي تخالف المألوف، وهو أثر من أثار تدهور المدنية التي دخلت في الشعر العربي، حينما ألت الرياسة إلي الأخلاط الذين سكنوا المدن وحدث في الشعر ما حدث في النثر. ذلك أن الميل إلى الطرائف والمسليات قتل في الناس الميل إلى شعر البطولة القديم" [(١٥)] ومن هنا حول المتنبي شعره إلى الحس البطولي واستعاد للذوق العربي علاقة الشاعر بتراث البطولة العربي. وقد أذكى ذلك لديه، تنقله في بلاطات الشام وبغداد ومصر. ورؤيته للتحديات الخارجية للحدود العربية.

ولهذا خفتت علاقة الشاعر بالتراث بعد المتنبي، حينما أولع الشعراء مع نهايات القرن الرابع الهجري، بالوصف. ورسم الصور الخارجية، وذلك - إرضاء لرغبة الناس في المستحدث [(١٦)] بينما كان المتنبي يبعد - عن ذلك - شعره. ليكتب عن كل ما هو جاد. رغم قدرته على الوصف إذا أراد.

وهنا لا بد من معرفة علاقة الشعر والشعراء بالفنون التشكيلية في عصرهم. فقد كانت الحضارة العربية تتجول في كل فنونها ووسائل تغييرها.

ولعل هذا يفسر ظهور شعر أبي العلاء المعري (ت ٤٤٥هـ) في مفهومه الفلسفي المحافظ، بل الذي يزيد من التمسك بعمود الشعر إلى درجة زيادة القيود، في الالتزام بما لا يلزم.

وبذلك كان أبو العلاء يعيد صياغة علاقة الشاعر بتراثه مرة أخرى في القرن الخامس الهجري، في فترة انقسم فيها العالم الإسلامي إلى دول مستقلة. وزاد الخطر الخارجي ضد الدولة المركزية وتوابعها المستقلة. ففي هذه الفترة فقد العالم الإسلامي كثيرا من موارده الاقتصادية بسبب تعديات عسكرية من الشرق والغرب. الأمر الذي جعل القرون: الخامس والسادس والسابع الهجري، قرون غليان داخلي، وتحديات خارجية، انتهت بسقوط بغداد (٦٥٦هـ). وان ظل الخطر التتاري والصليبي قائما في الوقت نفسه. وساعد النشاط العرقي والاثني في العالم الإسلامي، على هذا الوضع السيىء بالقطع فـ" سادت الاديولوجيات السنية النصية على إنقاص الاديولوجيات الليبرالية الثورية، التي تبناها التشيع والاعتزال من قبل. كما تفشت النزعات الصوفية الهروبية والطرفية المشعوذة على ركام الفكر العقلاني الفلسفي المعاصر والمضطهد [١٧] ".. والذي كان شعر أبي العلاء المعري شاهدا عليه.

وقد أشار أبو العلاء إلى هذه الأوضاع كلها . ولذا يصبح شعره مرآة للقرن الخامس الهجري بكل ما فيه من الأحوال الاقتصادية والاجتماعية والعقائد الفكرية . بل يعد شعره مرآة لكل الاجتهادات الشعرية التي توصلت إليها القصيدة العربية . وشعره يمتلئ بإحالات إلى عصره والى نفسه والى الموروث الشعري والفكري والتاريخي قبله . ولهذا نستطيع القول بأن أبا العلاء المعري قد صاغ علاقة الشاعر بالتراث صياغة فلسفية جديدة ، أبقى فيها على عناصر الموروث المحافظ والمحدث على السواء . وتخطي المتنبي في هذا السبيل بالصياغة الفلسفية يدل الصياغة المنطقية الموجودة في شعر المتنبي .

ويبدأ أبو العلاء في تحديد علاقته ـ كشاعر ـ بالتراث بتأسيس موقف من الواقع ، قوامه الرصد واستعمال العقل وتغليبه عند النظر لأي شيء . مما جعل أحكامه شاملة . صالحة لإرساء نظرية شعرية ، بعد ما صاغه المتنبي قبله.

فيعلن رفضه للواقع راصدا جوهر الرفض وأسبابه بقوله " إن الناس معتزلي ومرجئ . والملوك تستنزف ثروة البلاد ويستحلون الحرام . ولغة الناس ملحونة بعيدة عن أصلها "

يقول :

وجدت الناس في هرج ومرج .. غواة بين معتزل ومرج

فشأن ملوكهم عزف ونزف .. وأصحاب الأمور جباة خرج

وهم زعيمهم نهاب مال .. حرام النهب أو إحلال فرج../..

ويقول :-

فسد الأمر كله فاتركوا الإعراب إن الفصاحة اليوم لحن
(اللزوميات ق، ص ١٢١/٢٧٧)[18]

ونتيجة لهذه الأحوال ، كان العقل خلاصا من كل شيء سيىء . وهو الملاذ من الوقوع في رزايا العصر . وهو وسيلة فهم المتشابهات والكذب والمجاز على السواء .

كما يقول :

تعالى الله فهو بنا خبير .. قد اضطرت إلى الكذب العقول
تقول على المجاز وقد علمنا .. بأن القول ليس كما تقول
(اللزوميات ق١ ، ص٢٠٧)

ومن ثم يصبح العقل مصححا للأخلاق والطباع :

يقول :-

وهل ينكر ( العقل ) أن تستبد .. بآل ملك غانية غليم
(اللزوميات ق١ ، ص ٢٢٤)

لنا طباع وجدنا ( العقل ) يأمرها .. ولا تريد من الأخلاق ما حسنا
(اللزوميات ق٢ ، ص ٢٨٧)

ويقول عن قيمة العقل ، انه ينقل المطي إلى كائن رافض يقول في سقط الزند ..

ولو أن المطي لها عقول .. وجدك لم نشد بها عقالا .
(شرح سقط الزند ق١ ص٢٩)[19]

ورتب علاقته بتراثه بناء على هذا الأسس التي يقودها العقل ، وهو الذي يبيجيز ما لا يحزه الطبائع . لأننا كما يشير (ونحن غواة يرجم الظن بعضنا ليعرف ما نور الكواكب والرجم ) ( ق١ ص٢٥٩) كما كثر ورود أسماء ومصطلحات ومضامين كل العلوم والفلسفات التي سبقته . فقد ورد ( تناص ) مستمر طوال شعر أبي العلاء مع الشعراء الفحول القدامى من الجاهليين والإسلاميين والعباسيين . لكنه كان يركز على أمريء القيس ، وعلى تواصل التقاليد الشعرية بين الشعراء طوال التاريخ الأدبي العربي والإسلامي . وهو بذلك يعلن عن وعي نظري بالنص الشعري وعلومه .

فيقول على سبيل المثال :

ألم تر أن طويل القريـ .. ـض من متقاربه والهزج

(اللزوميات ق٢ ص ١٢٧)

ذلك أن بحر الطويل (فعولن مفاعيلن × ٤) يأتي من وحدة فعولن المكونة للمتقارب ووحدة مفاعيلن المكونة للهزج .

ويقول :

ألم تر للشعر وهو الكلا .. م يبقى على الدهر لا يكلم

وآخر أوتاده مؤذن .. بقطع وأوله يستلم

(اللزوميات ق١ ص٢٢١)

وهو يضرب مثل السلامة بسلامة في العروض ، كسلامة وتد (فاعلاتن) حين يتوسط بين السببين . ويعرض له بالقطع والثلم وهي دلائل حذف من بداية التفعيلة وأخرها .

ثم يسترسل على الوتيرة نفسها فيقول :

فلا تسرعن فإن السريـ .. ـع يوقف حقاً كما تعلم
فإن قلت ثانية لا وقف فيـ .. ـه قلنا وثالثة أعلم

(اللزوميات ق١ ص٢٢٢-٢٢٣)

ونلمح لديه - بعد ذلك - قوله الدال على تواصل تقاليد الشعر والغناء من الجاهلية حتى عصره. إذ يقول مخاطبا الحمامة (أعكرم) :

أعكرم إن غنيت ألفيت نادباً .. فلا تتغى في الأصائل عكرما
(ينظم) شجافي (الجاهلية) أهلها .. وراق مع (البعث) الحنيف المخضرما
قد هاج في (الإسلام) كل (مولد) .. وأطرب ذا نسك وآخر مجرما

(اللزوميات ق١ ص٢٦٢-٢٦٣)

وبعد أن يعلن تواصل هذه التقاليد، (الغناء/النظم) يعلن أنه مع الفصاحة وضد اللحن :

فسد الأمر كله فاتركوا .. الأعارب إن الفصاحة اليوم لحن

ولا يقف عند هذا الحد بل يستكمل التواصل مع التقاليد الموروثة في الكتابة أيضا. إذ كتاباته حوار دائما مع الشعراء الفحول عبر العصور العربية والإسلامية بلا انقطاع حتى وهو يرفض ما يأتون به :

فمن ذلك إحساسه الجديد ببعد الزمن عن التغزل في هند وأسماء. وبالتالي مايوازيهما من أسماء المعشوقات، يقول :

القلب كالماء والأهواء طافية .. عليه مثل حباب الماء في الماء
منه تنمت. ويأتي ما يغيرها .. فيخلق العهد من هند وأسماء

(اللزوميات ق١ ص٤٩/٥٠)

ونشير هنا إلى روح العقل والمنطق في رفض التغزل على النمط القديم ، دون سخرية أو استهانة أو تحقير كما فعل أبو نواس ، بل نحس أنه يحاور أبا نواس في هذا السياق في قواه قاصدا الخمر :

لتلك أبكي . ولا أبكي لمنزلة .. كانت تحل بها هند وأسماء

(ديوان أبي نواس ، ص٨)

وهو حوار هادىء عاقل ينم عن احترام هذه المقولات العربية القديمة . وهي رد فعل ايجابي ضد زمن يتمزق ، كما يقول أبو العلاء :

والقول كالخلق من سيء ومن حسن .. والناس كالدهر من نور وظلماء

(اللزوميات ق١ ص ٥١)

ويبدأ حوارا مع أمريء القيس ، لن ينتهي طوال ديوانه حتى ينتهي الديوان نفسه ، وكان يحاور أمريء القيس وأبا تمام في الوقت نفسه الذي أحب فيه أمريء القيس وأراه إن محبوبته أحلى منْ أم جندب أو فاطمة . ويرسل أبو العلاء رسالة إلى بيت أمريء القيس الذي قاله وهو في جوار عممرو بن درماء مستجيرا من طلب المنذر بن ماء السماء له ، يقول :

نزلت على عمرو بن درماء بلطة

فياكرم ماجار ويا حسن ما حل

(ديوان أمريء القيس . ١٩٧)

ويقول له أبو العلاء :

ويوجد الصقر في الدرماء معتقداً

رأي أمريء القيس في عمرو بن درماء

(اللزوميات ق١ ص ٥١)

ويعطي هذا التساوق مؤشرا للعلاقة الجديدة بين الشاعر وتراثه، وهي العلاقة التي أسسها أبو العلاء، وهي احترام التراث والاختلاف معه اختلافا عقليا يراعي مستجدات الزمن وتغير الظروف النفسية والاجتماعية بين شاعرين ومهدين وقصيدتين وموقفين . وهو قد يوافق شعراء الحداثة العباسيين ، ولكنه يختلف معهم في نقطة الخلاف من أرض الاحترام ، وليس من أرض السخرية: كما رأينا في المثالين السابقين بين أبي العلاء وأبي نواس وأمري القيس وأبي تمام في وقت واحد .

وقد ضرب مثلا ببكاء الديار تقليدا لابن خزام ، وكذلك يفعل أبو العلاء في تعقل . يقول :

ألم تر أن امري القيس بن حجر .. بكى متشبهاً بفتى خزام
(اللزوميات ق١ ص١٤٢)

أي أنه يقول ان الدنيا تتناسخ ولكنه تناسخ يراعي طبيعة الموروث وطبيعة الآن : يقول أبو العلاء:

كذلك تناسخ الدنيا فملء .. مزادك قبل تقضيب الوذام
(اللزوميات ق١ ص٢٤٤)

وهذا يعني أن أبا العلاء نقل الحسي لدى أبي نواس وأبي تمام مع أمريء القيس وغيره من الشعراء العربية إلى حوار عقلي روحي فلسفي . فهو لا يفتخر مثلهم بالذات التي كانت سببا في خروجهم على الحياة القديمة وعلى النصوص القديمة ، بل يفتخر بالعقل والالتزام في الحياة. يقول أبو العلاء:

نجائب لا مريء القيس بن حجر .. يقصر أخا البطالة إذا يركبنه
وخيل اللهو جامحة علينا .. يساقطن الفوارس إن ركبنه
(اللزوميات ق٢ ص٤٠٤/٤٠٥)

بعد أن كان أمريء القيس قد أعلن مذهبه الحسي العابث ، في قوله :

تمتع من الدنيا فانك فانٍ .. من النشوات والنساء والحسانِ

(ديوان أمريء القيس ص٨٦)

بل يحاورهم جميعا في هذا المذهب الحسي ، بفلسفه العقلية الهادئة التي لا تنكر شيئا في الدنيا أو الآخرة بقوله:

متى عرضَ الحجا له ضاقت .. مذاهبه علينا وانْ عرّضْته

(اللزوميات ق٢ ص ٤٠٢)

ولهذا دافع عن تراث العرب ، وتراث الإسلام ووحدهما في نظر الشاعر في القرن الخامس الهجري ، بل حاول أن يرد الاختلاف والتنوع إلى وحدة مركزها العقل من ناحية والله من ناحية ثانية كما أشار هو في البيت السابق . وكما يشير في موضع لاحق ، يلخص فيه عصره وموقفه منه في أن يقوله :

| | | |
|---|---|---|
| وجدت غنائم الإسلام نهباً | .. | لأصحاب المعازف والملاهي |
| وكيف يصبح إجماع البرايا | .. | وهم لا يجمعون على آلاء |
| تنازعني الى الشهوات نفسٌ | .. | فلا أنا منجح أبداً ولاء |

(اللزوميات ق٢ ص٤٨٧)

وبذلك يؤكد أبو العلاء المعري على أن الكتابة الشعرية الحديثة والمجددة . لاتعني رفض الموروث ، ولا رفض الدين ، لمجرد رفض القديم ، لأن ذلك أمر غير معقول ، يتيح الفرصة للقديم للإطاحة بالمحدث والمجدد . بل يرى أبو العلاء عمليا ومن خلال الكتابة الشعرية أن الشاعر يمكن أن يتوصل مع التراث السابق له كله ، يأخذ منه ما يشاء ويترك منه ما يشاء دون تحقير واستهانة . بل على أسس عقلية فلسفية تفرق بين الخروج على نص من الشعر العربي الجاهلي والإسلامي والهجري ، وبين الخروج على شكل النص الشعري وتقاليده .

ولهذا نجد أن ما فعله بشار من هجوم على الدين، والعروبة. وما فعله أبو نواس من هجوم على كل ما هو عربي وإسلامي لصالح الفرس عند الأول والروم عند الثاني. يجابه لدى أبي العلاء عمليا بالحوار الشعري والجدل العقلي مع التراث العربي.

ونجد أيضا أن ما جاء به أبو تمام (في مذهب البديع) لم يرفضه أبو العلاء، بل أخذ منه ما يكفيه. فهناك في شعر أبي العلاء -اهتمام بالجناس والطباق والاستعارة والمذهب الكلامي ورد العجز على الصدور، دون أن يبالغ في هذه الظواهر ودون أن يرفضها. لأن أبا العلاء قد رأى أن كل شاعر عربي أو إسلامي في أي عصر. هو شاعر يستحق النظر والحوار معه. لأنهم جميعا يمثلون الموروث الشعري، بكل ما في هذا الشعر من روح العصر. وعلومه، وفنونه، وإيمانه وكفره.

وهذه العلاقة العاقلة بين الشاعر وتراثه في العصر العباسي، لم تلغ عمود الشعر، بعد وفاة أبي تمام، فقد أخذ حيزا اكبر من الاهتمام. إذا اعتنى به شعراء القرون الثالث والرابع والخامس أعني البحتري والمتنبي وأبا العلاء لأن مذهب البديع، نتيجة لتوالي هذه القرون، تحول إلى فن شعري مستقل حتى لنرى الشعراء فيما سمي بعد ذلك (البديعة والبديعات). كما أهتم به -اهتماما واضحا -البغاء، والبلاغيون وشعراء الزهد والتصرف والمدائح النبوية، التي زادت فيما بعد بسبب التحديات السياسية والعسكرية والعقائدية، التي أثارها الموالي، والمولدون أثناء فترة التهديد الرومي والصليبي والتتاري المغولي فيما بعد حتى انتهاء هذه الحملات والغزوات في العصر المملوكي.

وهـذا ما قاله تلميذ أبي العلاء المباشرالتبريزي في خطة سقط الزند. " أما بعـد ، فـان الـشعراء كافـراس تـتابعن في مـدى . مـا قصر منها سبق ، وما وقف ل~يـم وحـق ... والـشعر للخلد مثل الصورة لليد . يمثل الصانع ما لا حقيقة له ويقول الخاطر ما لو طولب به لا نكره . ومطلق في حكم النظم دعوى الجبـان أنـه شـجيع . ولـيس العـزهاة ثـياب الزير ، وتحلي العاجز بحلية الشهم الزميع ، والجـيد مـن قـبل الـرجل وان قـل ، يـغلـب علـى رديـئة وان كثر . ما لم يـكن الشعر له صناعة ولفكره مرنا وعادة . " [٢٠] .

فالـشعر إذن صـناعة ومـادة تـكمـل الـناقص مـن خلـق الـبشر والـشاعر بخاصة . كما أن الشعراء ـ رغم مراتبهم ـ سواسية في السباق وأبو العلاء المعري قـد سـبق في هـذا الـسياق واكـتمل في صـناعة الـشعر وأكـثـر علـى ما قاله الخطيب التبريزي قوله عن خصائص شعر سقط الزند قوله :

" ولعمـري انـه لـشعر قـري المبانـي ، خفـي المعاني ، لأن قائله سلك به غير سـلك الـشعراء ، وضـمنه نكتا من النحل والآراء وأراد أن يرى معرفته بالأخبار والأنساب . وتـصرفه في جمـيع أنواع الآداب ، فأكثر فيه من الغريب والبديـع . ومزج المطبوع بالمصنوع فتعقدت ألفاظه ، وبعدت أغراضه .. " [٢١] .

وهـو الحصر الذي حدده السيد البطليوس إشارة مهمة لتجميع أبي العلاء لكـل الـتراث الشعري والثقافي والفلسفي والعلمي في شعره دون أن يفرق بين عنـصر وآخـر . فقـد أعـتقد بـوحدة الـتراث . وبخـصوصية التعامل معه في آن واحـد . وهـذا مـا كرره عالم العربية وفيلسوفها " الخوارزمي " في شرحه لسقط الـزند " لأن مـاء الفـصاحة همي من مبانيه ، ورونق البلاغة مشى على معانيه ، وبهجة الصنعة صافحت بعض قوافيه ، مع انطوائه على كل نكتة من العلوم ، ولمعة هي كالسر المكتوم ... " [٢٢] .

ومـا ينطبق علـى مـسقط الـزند نـراه واضـحا جليا مـع كثير من الصفاء والوضـوح في لزوميات أبي العلاء وفي لزوم ما يلزم. أي أن مجمل شعر أبي العلاء - بعيدا عن مقولاته النظرية - وكما هو واضح في الأمثلة التي استشهد بها البحث في هـذه الـوحدة - يـشير إلى هـذه الوحدة، وهذا التعامل الخاص مع التراث. وهو في هذا مطور لما صنعه أبو الطيب المتنبي من قبل وكما أشرنا في سياق سابق.

ويعـني هـذا أن ما قاله النقاد والبلاغيون في القرن الثالث والرابع والخامس الهجـري، أصـبح ضـمن مقـولات هـذا الشعر. بل أصبح موروثا شعريا إذ أنه قد تـسلل إلى الـنص الـشعري، ثـم تـسلل الـنص الـشعري - عبر التناسخ الفني - إلى أجيال الشعراء في كلا الاتجاهين: اتجاه عمود الشعر، واتجاه الحداثة. وهو ما سمي بعد ذلك بالمعاني الأصيلة.

وتظهـر محاولـة النقاد لإصلاح حال الشعر، هذا التسلل. كما أن البحث عـن عـيار الـشعر، وقـواعد الـشعر وغيرهـا قـد تحولا لمصدر شعري بالضرورة. يـتوازى مـع إطلاع الشعراء على نماذج غير عربية. ومن ثم كانت الموازنات بين القـديم والجديـد، والمحـافظ والمحدث أو الموروث والوافد، علاقة صحية لبيان أثر التطور الزمني والمكاني، والنفسي والمذهبي بين الشعراء. ولم يحظ أبو العلاء المعـري بهذه الموازنات التفصيلية كما حظي أبو تمام والبحتري والمتنبي واعتقد أن ذلـك نتـيجة لـبرودة الخـصومة بـين المـذاهب الشعريـة ولتمكـن المعري في شعره، وترحيبه بكل ما جاء من نصوص شعرية قبله.

ولكن الخلاف الحادث بعد وفاته، لم يـكن له ما يعينه على البقاء لأنه ارتـبط بمفهـوم خـاص لـلشعر. فهـذا ابـن خلـدون في القـرن الـسابع يخبرنا في مقدمـته أن شـيوخه جعلـوا المتنبي والمعـري مـن حكمـاء العـصر وفلاسـفته ليخـرجوهما عـن الـشعرية. وذلـك وفـق تعـريف مـتقدم للـشعر

"هـو الكـلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل كل جزء منها غرضه ومقصوده عما قبله وبعده الجاري علـى أسـاليب العـرب المخصوصة ... بهذا الاعتبار كان الكثير ممن لقيناه من شـيوخنا في هـذه الصناعة الأدبية يـرون أن نظـم المتنبي والمعـري ليس هو من الشعر في شيء لأنهما لم يجريا على أساليب العرب." (٢٣)

وعلـى الـرغم مـن أن المتـنبي والمعـري قد صالحا علاقة الشاعر بالتراث فلم يصبح الشاعر نسخا ميتا لتراثه، ولم يصبح محدثا تلفا في الظواهر الجديدة. إنمـا تـصالح الـشاعر مـع النـصوص الـشعرية كلها. بينما طفت ذاتية ونفس المتنبي، وطفى عقل المعري.

ومـن ثـم فكـلام هـؤلاء الـشيوخ لا يـكفي لإدانة المعري (أو المتنبي) بـل يـؤكد علـى تميـزهما، وثقافـتهما، وظـروفهما الآنية. هذا ما أشار إليه حازم (٦٨٤ هـ) وهو يتحدث عن أساليب الشعر، حتى جعل المتنبي إماما للشعراء وهو عكس ما قاله ابن خلدون وشيوخه، ويقول حازم:

"وكـان أبـو الطيب المتنبي يعتمد المراوحة بين معانيه، ويضع مقنعاتها من مخـيلاته أحـسن وضـع. فيـتم الفـصول بها أحـسن تتمة. ويقسـم الكـلام في ذلك أحسن قسمة. ويجب أن يؤتـم به في ذلك. فان مسلكه أوضح المسالك." (٢٤)

ويعـني ذلـك ان أبـا العـلاء، المـؤتم بالمتـنبي قـد لـزم طـريقته وسـار علـى مسلكه، فلم يخرج عن أساليب العرب. كما يقول حازم جملة:

"فأمـا مـن يـذهب الى تفـضيل المـتقدمين علـى المتأخـرين بمجـرد تقدم الـزمان. فليس ممن تجب مخاطبته في هذه الصناعة، لأنه قد يتأخر أهل زمان عن أهل زمان ثم يكونون أشعر منهم.." (٢٥)

وهكذا ، فان ما قيل عن أخذ بشار وأبي نواس وأبي تمام ، ثم البحتري والمتنبي وأبي العلاء المعري ، يدل على تواصل هذا الموروث رغما عن القسمة الظالمة للشعراء بين عمود الشعر والحداثة .

ورغم محاولات التجديد الشعرية في القرن الرابع ( المتنبي ) والخامس ( المعري ) بدأ الشعر فيما عدا مدرستيها يصاب بضمور نسبي بدأ "ينقسم القرن الرابع الهجري غير أنه أخذ يزداد حدة مع الزمن لما استقر في نفوس الأدباء من أن من سبقوهم استنفدوا المعاني . ولم يعد لهم إلا أن يعيدوها ، مدخلين عليها صورا من المكلف والتعقيد ... ونمضي معهم حتى القرن السادس الهجري وما بعده ، فنحس بتضرب المعاني . وأن الأدب فقد - أو كاد - كل قيمه الحقيقية من الأداء النفسي وأصبح كلاما أجوف ... وطبيعي أن يفقد الأدباء في ثنايا ذلك شخصياتهم إذ أصبحوا نسخا مكررة ، كل منهم تكرار لزميله ... وهذه الظاهرة نفسها من التكرار ومن اجداب العقول ومن الجمود نجدها تسري بين أصحاب البلاغة بعد عبد القادر والزمخشري .. وبذلك تحجرت قواعد البلاغة ... "[٢٦] .

وتوازي مع هذا الوضع الأدبي والبلاغي الوضع النقدي الذي أصبح تجميعيا ، يجمع ما تفرق عن الشعر والشعراء وخصائصهما في مجلدات ، ثم في موسوعات . ونستثني من هذا حازم القرطاجني الناقد الفذ في القرن السابع الهجري . رغم أنه قرن التعقيد والجمود الشعري والبلاغي والبديعي .

ويعني هذا أن الشعر بعد المتنبي والمعري جمد كما بدأت تجمد كل الإبداعات والأفكار ، بسبب تعرض المجتمع كله للضياع . ومن ثم توقف الجانب المتغير بالابتكار والتجديد والتحديث، وأصبحت علاقة الشاعر بتراثه علاقة العبد التابع الذي يرى في نفسه ضعة ونقصا تجعله يلغي ذاته وخصوصيته ليذوب في حالة تناسخ شعري شكلي .

وأصبح علينا أن ننتظر حتى تتغير الظروف العامة والخاصة وحتى تهتز علاقة الشاعر الجامدة بتراثه الشعري . وهو أمر لا يتأتى إلا بعد قرون ضلعت فيها طاقات الشاعر في البديع والمناسبات العامة والخاصة - كما تبددت قوى الإبداع أمام نضوب الموارد الاقتصادية للدولة وللأفراد في عصري المماليك والعثمانيين . تستثني من ذلك بعض قصائد الحرب . وهي القصائد التي لم تستسلم لجمود الواقع .

وأصبحنا نحتاج لناقد وشاعر جديدين ولبلاغي أكثر جدة حتى تعود للإبداع أصالته . أو كما يقول جابر عصفور عن محولة "قدامة بن جعفر" "تأصيل علم يميز جيد الشعر من رديئة ، على مستوى الفهم والتذوق ، وبالتالي تأصيل مفهوم ينفي النظم الزائف ليؤكد الشعر الحق ."[٢٧] ولن يتأتى ذلك إلا بعد خلخلة المفاهيم السائدة والإبداع السائد بعد عدة قرون من حازم ، وابن خلدون ، وابن أبي الحديد : وبعد عدة قرون تزيد من إبداع المتنبي والمعري .

ونظرة متفحصة لخريدة القصر للعماد الأصفهاني ، ثم إلى بدائع الزهور لابن إياس ، ثم إلى عجائب الآثار للجبرتي ترينا حالة وخصائص الواقع في كل جوانبه فيما بين العصر العباسي وقدوم الحملة الفرنسية على مصر والشام . ونجد في هذه الكتب التاريخية عددا كبيرا جدا من الإبداع الشعري الذي ساد خلال هذه الفترة كلها . وهي نماذج عادية ، قد تتطور في شكلها العام وتختلف في لغتها ولكنها نظل في إطار العصر والتناسخ والألاعيب البديعية والصوتية والبصرية .

# هوامش الفصل الثاني

١- **جابر عصفور** ، هوامش على دفتر التنوير ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٤ ، ص٦١ .

٢- **أدونيس** ، مقدمة للشعر العربي ، دار العودة بيروت ، الطبعة الرابعة ١٩٨٣ ، ص٤٢ .

٣ - **أدم متز** ، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري ، ص٢٤٩ .

٤ - **أدونيس** ، السابق ، ص٤٢ ،٤٣ .

٥ - **طه حسين** ، حديث الأربعاء ، جـ٢ ، دار المعارف ، الطبعة الحادية عشر ، ص ٢١ .

٦ - **شوقي ضيف** ، العصر العباسي الأول ، دار المعارف ، ١٩٧٢،ص٢٢٦

٧ - **أبو نواس** ، الديوان ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٧٨ .

٨ - **محمود إسماعيل** ، سوسيولوجيا الفكر الإسلامي ، محاولة تنظير ، جـ١ طور التكوين ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب الطبعة الأولى ، ١٩٨٠ ، ص ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ .

٩- المرجع السابق ، ص١٥٤ .

١٠- المرجع السابق ، ص١٨٤ .

١١- **أبو تمام** ، الديوان ، بشرح الخطيب ألتبريزي ،تحقيق محمد عبده عزام دار المعارف ، الطبعة الخامسة ، جـ١ ، ٢،٣،٤ .

١٢- **البحتري** ، الديوان تحقيق حسن كامل الصيرفي ، دار المعارف ، الطبعة الثالثة ، خمسة أجزاء .

١٣- **محمود إسماعيل** ، سوسيولوجيا الفكر الإسلامي جـ٢ طور الازدهار ص ٢١ .

١٤- **المتنبي**، الديوان، شرح عبد الرحمن ألبرقوقي، دار الكتاب العربي بيروت، ١٩٨٠، أربعة أجزاء.

١٥- **أدم متز**،الحضارة العربية في القرن الرابع الهجري، ص٣٤٩.

١٦- المرجع السابق،ص٢٦٥.

١٧- **محمود إسماعيل**، سوسيولوجيا الفكر الإسلامي، جـ٢،ق١، ص٢٣٩.

١٨- **السيد البطليوسي**، شرح المختار من لزوميات أبي العلاء، ق١، ق٢. حامد عبد المجيد، مطبعة دار الكتب، ١٩٧٠.

١٩- شرح **سقط الزند**، **إشراف طه حسين**، الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة الثالثة، ١٩٨٦ مصورة من طبعة دار الكتب ١٩٤٥.

٢٠- المصدر السابق، ص١٠.

٢١- المصدر السابق، ص١٥.

٢٢- المصدر السابق، ص١٧.

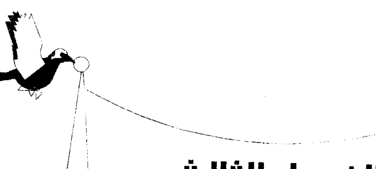
٢٣- **ابن خلدون**،المقدمة، دار القلم، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٩٨٤ ص ٥٧٣.

٢٤- **حازم القرطاجني**، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوخة، دار المغرب الإسلامي، المغرب، الطبعة الثالثة، ١٩٨٦، ص٢٦٢. وراجع ما قاله حازم أيضا في المرجع نفسه ٢٦٦-٢٦٧-٢٦٨ وما بعدها.

٢٥- المرجع السابق، ص٢٧٨.

٢٦- **شوقي ضيف**، البلاغة تطور وتاريخ، ص٢٧٢.

٢٧- **جابر عصفور**، مفهوم الشعر،دراسة في التراث النقدي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨، ص١٥.



# الفصل الثالث

## مرحلة التقليد والتناسخ وسيادة النثر في العصرين المملوكي والعثماني

## (٦٥٦ هـ - ١٢١٣ هـ)

تعاظم دور الشعر طوال الجاهلية لأنه ديوان العرب. وزاد تعاظمه لأنه أحد وسائل تفسير القرآن الكريم. وزادت أهميته حين زادت المعارك فيه بين قديم وجديد وحديث، وبين مطبوع ومصنوع وبديع. ونما النثر بجانبه. ولكن الشعر ظل عماد الأدب. ولم يزل كذلك حتى ظفر النثر بدور جوهري في عصر سيطر فيه الخطيب والمقاتل أمام العدو، غريب الوجه واليد واللسان.

فأصبح الشعر نفسه تراثا للكتابة النثرية. كما أصبح الشاعر تابعا للناثر. ومن ثم تحول نثر النظم الذي اقترحه يوما ما أبن طباطبا للخروج من مأزق ضيق المعاني الشعرية، تحول إلى أداة واضحة في يد الكاتب والناشر على السواء. بينما ظل الشاعر يكرر نفسه.

وقد أشار - أحمد بن على القلقشندى (ت ٨٢١هـ) [1] في كتابه صبح الأعشى في صناعة الانشا، وقد عاش حتى ٨٢١هـ أي أول العقد الثالث من القرن التاسع الهجري - إلى أهمية الكاتب والناثر على الشاعر في هذه الآونة إذ "ليس من الصنائع صناعة تجمع .. الفضائل إلا صناعة الكتابة" [2]. وذلك في ظل ديوان الإنشاء. بل يرى القلقشندى أن النثر يرجح على الشعر في قوله:

"اعلم أن الشعر، وان كان له فضيلة تخصه رمزية لا يشاركه فيها غيره ..

فان النثر أرفع منه درجة، وأعلى رتبة، وأشرف مقاما وأحسن نظاما، إذ الشعر محصور في وزن وقافية يحتاج الشاعر معها .. والكلام المنثور لا يحتاج فيه إلى شيء من ذلك .. ويؤيد ذلك أنك إذا اعتبرت ما نقل من معاني النثر إلى النظم وجدته قد انحطت رتبته." [3].

ويعني هذا سيطرة هذا المفهوم على عصر القلقشندى وما بعده . أي تعامل الشعراء - معه - على أنهم قد هبطوا إلى درجة تالية للنثر بعد أن كانت لهم الحظوة . وبالتالي كانت العلاقة الوثيقة بالتراث تنهار شيئا فشيئا حتى التحم الشعر بالنثر تحت راية النثر بالطبع . وقد أكمل القلقشندى بذلك ما قاله صاحب الصناعتين أبو هلال العسكري ( ت٢٩٥هـ ) في قوله : "ومع ذلك فإن أكمل / صفات الخطيب والكاتب أن يكونا شاعرين كما أن من أهم صفات الشاعر أن يكون خطيبا كاتبا ." (٤) . ومن ثم بني القلقشندى على نتائج القرن الرابع الهجري . وساعده ما وقع في الشعر والذوق والبلاغة والنقد من اتجاه نحو التقعيد ثم الجمود واعتمد القلقشندى على قرب الكاتب والناثر والخطيب والمترسل من أهل السلطان والديوان وكبار القوم أكثر من اقتراب الشاعر في المدة والعمر .

إلا أنه أشار إلى خطورة أن لا يعرف الناثر الشعر ، ولذا وضع للناثر طرقا للاستفادة من الشعر "فإذا أكثر المترشح للكتابة من حفظ الأشعار وتدبر معانيها ، ساقه الكلام إلى إبراز ذخيرة ما في حفظه منها ، فاستعملها في محلها . ووضعها في أماكنها ، على حسب ما يقتضيه الحال في إيرادها واقتباس معانيها .." (٥) وبذلك تنقلب علاقة الشاعر بالتراث والكتابة الإنشائية . وتحول الشعر - بذلك - الى دور ثانوي في الواقع ، والى دور المعين على النثر عن طريق "الاستشهاد" "والتضمين" "وحل المنظوم" إلى منثور . وأخذ الشعر بذلك مكان المثل . والمعنى المشهور ، والدليل العقلي . وساعد على ذلك عدم تشجيع الشعراء في بلاط المماليك ، وإتاحة الفرصة للخطيب الذي يحشد الناس لهم باسم الإسلام ومن في موقفه من كتاب الدواوين، والمترسلين، وكتاب النثر.

وقد خطأ الشعر في علاقته بالتراث طوال العصور الوسيطة هذه . خطوات النثر والخطابة بالعناية بالمفردة من حيث فصاحتها وبالتجنيس الصوتي ومراعاة ما يثير السمع من حسن الصوت ونفسه وموسيقاه . وحسن التأثير بالمعاني لجذب وجدان السامع وعقله بجودة الطباق والمقابلة ، والالتفاتات المجازية والبديعية الواضحة .

وقد أدت الانقسامات في الدول والإمارات ، بين المماليك وسكانها وبين الخلافة وتوابعها . وحفظت اللغة العربية رغم ذلك لأنها " كانت لغة السياسة في معظم تلك الدول ، ولغة الدين والعلم.." [٦] .

ولهذا ورغم سيطرة النثر، وسيطرة الروح العامية ، أنشىء الشعر في أشكال تقليدية موروثة . ولكن في مستوى أقل بكثير من مستواه في العصر العباسي . ونتج عن ذلك أن زاد حجم التعامل العامي مع الشعر ، وزاد حجم التعامل البسيط الذي يقترب من نظم النثر وليس من قريض الشعر . فنمت أشكال شعرية شعبية ، وأخرى فصحى تتوسل بأوزان وقوالب جديدة لم يعهدها الشعر العربي في تاريخة المزدهر قبل سقوط بغداد (٦٥٦هـ) ونضجت بعد هذه الأشكال عما كانت عليه في العصر العباسي .

وبذلك فترت علاقة الشاعر بتراثه الشعري ، حتى اكتفى بالإشارات إلى الشعراء الأعلام فيه. ويمكن أن نشير في هذا السياق إلى تولد الشكل البدوي والحوراني بلغته الوكيكة المشوبة بالأعجمية . والى نضج شعر المواليا ( إلى جانب القوما ) وكان وكان ، والدوبيت ، والمربع والمخمس والموشحة . والتاريخ الشعري وغيره من الأشكال الشعرية : "العامية والفصيحة مثل الزجل ، والحماق ، والصناعات اللفظية والبديعية ، والقوافي المشتركة ، والقصائد

المعراء، ومحبوك الطرفين، وذوات القوافي، والتشطير وحل المنظوم ونظم النثر، والألغاز والأحاجي والمعمي، والبند والمستزاد، والمعجم، والمهمل والمشجر والمقطع والموصل، والمصحف .. وكلها أشكال يتم الاجتهاد فيها لجذب السمع ومنافسة النثر ونغمه الصوتي.[7] وكلها أشكال شعرية أغذت شعر النهضة في القرن الثامن عشر الميلادي أي منذ مجيء حملة بونابرت.

وعلى الرغم من فقد كثير من شعر هذا العصر وضياع كثير من مخطوطاته إلا أن ابن إياس الحنفي يحفظ لنا أسماء وأعمال عشرات الشعراء والقصائد في العصر المملوكي الذي عاش فيه معظم عمره حتى شهد بدايات العصر العثماني. إلى جانب بعض المخطوطات التي حققت مثل ديوان ظافر الحداد وابن قزمان وغيرها.

ونلاحظ في شعر العصر المملوكي أن الشاعر كان مهتما بالعصر الذي يعيشه، وبالحصول على لقمة العيش، والتردد لأصحاب النفوذ والسلطان حتى يضمن حياة أمنة، في ظل الخراب والاضطراب اليومي الدائم الذي ينزع كل شيء تحت أمرة المماليك. ولهذا أيضا بحث الشعراء عن مهن غير مهنة الشعر. الأمر الذي جعل الاهتمام بالشعر هواية وتسلية بعد أن كان قضية واعتقادا وثقافة وممارسة للحياة والسياسة والفن في وقت واحد إبان عصور الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي.

وتقف علاقة الشاعر بالتراث في أضيق حدودها، لأن هذا التراث لم يعد مادة للكتابة بل أصبح يقوم بوظيفة الزخرفة الشعرية عن طريق التضمين والاستشهاد والاقتباس أي تحول التراث لمجرد تزيين لبعض القصائد لإثبات علاقة ما بالتراث. ويوضح هذا المباشرة في شعر العصر المملوكي، وارتباطه بالحياة اليومية، وتلبسه للروح الشعبي السائد في هذه الفترة. متمثلا في السير الشعبية، والحكايات

الشعبية وألف ليلة والرحلة ، وحكايات الخيال والإدهاش . وكلها تستخدم الشعر تابعا للنثر، وتتناص معه في سياقات محددة لتكون سياقات مؤثرة . وهذا ما تم في صناعة الكتابة النثرية كالخطبة والرسالة . وبذلك تمكنت روح النثر وسيطرت على إنتاج العصر المملوكي وأنزلت الشعر في المرتبة التالية .

وانعكس الأمر على الشعراء فرضوا بهذا الواقع ، بعد فقد التشجيع ، وغلبة الأجنبي بلغته وفنونه. وتفسر هذه الظروف قلة إنتاج الشعر الحقيقي بالقياس لعدد الشعراء الذي يعد بالعشرات كما تشير كتب التاريخ ، وبدائع الزهور لابن إياس بخاصة . ويظهر شعر هذه الفترة ـ مع الخصائص السابقة ـ بسيطا وشعبيا وبديعيا قريبا من النظم والنثر .

وتظهر في مختارات واستشهادات ( ابن إياس ) أسماء شعراء وافدين إلى مصر فقد كانت ملاذا للعرب والمسلمين من أنحاء العالم ، بسبب الأمان الناتج من تجيش الجيوش لحرب أعداء العرب والإسلام . مثل ابن الأنباري ( جـ١ ق١ ص ٢١٠ ـ ٢١٦ ) عبد الوهاب البغدادي (جـ١ ق١ ص٢٣)، نور الدين القيرواني ( جـ١ق١ ص٢٠٧ ) و ( ابن دانيال جـ١ ق١ ص٤٢٩ )، بدر الدين الدمشقي ( جـ١ق١ ص٤١١-٥٠٠ ـ ٥٠) و (الشهاب الحجازي جـ٢ ص٦٥) وغيرهم .

كما تقترن المهن باسم أصحابه كثيرا مثل أسماء الشعراء ( شمس الدين بن الصايغ ( جـ ١ق ١ص٦٠ ) ، (السراج الوراق ( جـ١ ق١ ص٧١ ) ابن دانيال الحكيم ( حـ١ ق١ ص٤٢٩ )، إبراهيم المعمار ( حـ١ ق١ ص٥٥٦ ) شمس الدين بن المزين ( جـ١ ق٢ ص٧٩١ ) ، شهاب الدين التحريري ( جـ١ ق٢ ص٤٥٤ ) ، الشهاب أحمد بن العطار ( جـ١ ق٢ ص٢٢٧ حتى ٢٤٧ ) الشيخ عبد العظيم الجزار ( جـ١ ق٢ ص٧٦٦ وما قبلها ) ، الشيخ بدر الدين الزيتوني (جـ٢ ص١٤٦ ـ ٢٢٦ ) ، ابن الحجار ( جـ٤ ص٢٢٣ ) ، الشيخ ناصر الدين بن الطحان (جـ٤ ص٢٢٥ـ ٢٢٦ ) .

يضاف إلى ذلك اقتران اسم الشاعر بكلمة الشيخ التي تدل على درسه في الأزهر الشريف . وهو مكان تعلم العلوم العربية والإسلامية التقليدية ، وعلى رأسها الفقه ، وبعضها يقرن اسمه بالقاضي ، أو بالمذهب الفقهي الذي يمارس به دينه . ويعني هذا أن من يكتب الشعر في هذه الفترة، لا بد أن يكون قد دري بالأزهر إلى مرحلة ما . وتشير هذه الألقاب إلى طبيعة ثقافة العصر التي أغلقت نفسها على العلوم الدينية والعربية والتقليدية . ومن ثم كان لعلماء الأزهر كلمة مسموعة لدى الحكام وكذلك لتلاميذهم بين الناس في الأحياء الشعبية والمدن والقرى والبادية .

وبالتالي تحك التعريف التقليدي للشعر من جديد في هذه الفترة . فعاد إلى الكلام الموزون المقفى الدال على معنى . بعد التقدم الواضح في تعريف ابن خلدون المشار إليه في الفصل السابق - وبالتالي عادت علاقة الشاعر بتراثه من هذه الزاوية . فأصبح العروض ( النظم ) هو كل شيء في القصيدة مضاف إليه ظواهر صوتية في مقدمتها ظواهر البديع الصوتي وغير الصوتي . وتوازي المجاز ليقف موقف المتفرج الثانوي بالتزيين والاستكمال وضرب المثل والتوضيح .

واختفت التجربة الحياتية أو الفرحة بالحياة السائدة في شعر شعراء العصر العباسي . ومن ثم تحدث العصر المملوكي عن تجارب ذهنية في الحب والعشق فجاء التعبير عنها - أو صياغتها - موازيا لهذه الذهنية . وقتلت لذلك أغراض الفخر وان ظل غرض الحماسة ليبث الحماس في شعر العرب المستمرة مع الغرب والشرق المغولي .

وكانت الطبيعة المصرية ( وغيرها في نظر شعرائها ) ملاذا للبهجة ، والألعاب الشعبية ومن هنا اهتم الناس بالطعام والشراب والموائد والاحتفالات الدينية والشعبية والعلاقات الاجتماعية بين الأفراد والعائلات . وما يتبع ذلك من شعر مناسبات ومجاملات وليس تجربة شعرية أو حياتية بقدر ما هو صيغ عروضية محسوبة تتكرر من شاعر لأخر .

وكان لاهتمام الأثرياء بعمارة بيوتهم وقصورهم ومتنزهاتهم وما يبنون من أسبلة ومساجد وجوامع ومكتبات ومستشفيات ، إلى جوار المباني الرسمية للسلطان والوزراء وقادة الجيش ، كان لذلك كله أثر كبير في نمو وازدهار حركة ( المعمار ) بكل ما تحمل هذه الحركة من فنون تشكيلية في معمار المباني ( وزخرفتها (بالأخشاب والجلود والخطوط والمشكارات ، والنحاس والحديد ) وما تبع ذلك من اتخاذ هذه المباني وما فيها كواجهة حضارية للفخر بالملك أو مشاركة الناس في طقوسها الدينية والشعبية الاجتماعية . وقد كان ( الشيخ والفقيه ) من ناحية (والحاكم والفارس ) من ناحية ثانية ، يتحكمون في قدرات شحن الناس للعمل والحرب على السواء .

ولكن ظلت السيادة لرجال الدين والفقه لأن الحكام والفرسان يحكمون ويقاتلون تحت راية الإسلام . ولم يعد للتسلية والترفيه الجماعي سوى أشكال شعبية كخيال الظل ، والشعر الشعبي ، بكل أشكاله التي أشرنا إليها . وتكمن - هنا - الفكاهة كهدف لهذه التسلية ، وقد تسربت الروح المصرية الساخرة لتسم كل هذا الإنتاج المملوكي .

ومن ثم كانت البلاغة الصوتية (المأخوذة عن الشيخ والفقيه والخطيب) من ناحية، (والمأخوذة عن القاص والراوي الشعبي) من ناحية أخرى. هي السيطرة على صوتيات القصيدة أو النص الشعري بعامة. فمن ناحية سيطرت الأشكال الشعبية بما فيها من حرية التقفية والمقاطع. وأصبح الغرض العام الواضح مع التسلية الموعظة وبث المفاهيم الدينية والشعبية في المناسبات المختلفة للتلقي. كما تراجعت العلوم والفلسفات والإبداعات العربية الموروثة أمام ظروف العصر العسكرية التقليدية.

وقد استفاد الشاعر الشيخ أو الشاعر الشعبي من حرية التقفية الموروثة من الزجل والموشحة والدوبيت والمواليا وتفرع فيها ونوعها إلى جانب التنوع البديعي والبديعي الصوتي بخاصة. وثم كل ذلك داخل إطار التفعيلة الموروثة على المستويين الشعبي والرسمي على السواء.

وسوف يستمر الموقف النظري والإبداعي حتى نهاية العصر المملوكي وتولي العثمانيين مقاليد الحكم (٩٢٢ هـ) أي بعد حوالي ثلاثة قرون من حكم سلاطين المماليك بعد صلاح الدين الأيوبي. ولأن العثمانيين يحكمون بالطريقة نفسها فقد زاد الحس الشعبي والديني وسيطر على كل وسائل التسلية والاحتفال والإبداع. وبدل أن تدخل مصر والشام وبقية العالم الإسلامي الذي سقط في يد (أبناء عثمان) إلى حسن جديد، عزلته الدولة العثمانية عن أي تيارات حديثة، أو متحضرة خوفا من أن تتصل هذه الشعوب بشعوب أوربا أعداء تركيا التقليدين. وهم الذين سيعودون مرة أخرى في أواخر القرن الثامن عشر لاحتلال هذه البلاد، فقد تُركوا المناطق العربية والإسلامية -مؤقتا- لتركيا لانشغالهم بالعالم الجديد والمكتشفات الجغرافية والعلمية، وتطوير الثورة الصناعية.

ولاتهم الأسماء الآن ، ونحن نرصد ظاهرة محددة في علاقة الشاعر بتراثه أو تراث الآخرين، فقد وجدنا تقلصا في هذه العلاقة ، إذ ارتدت المفاهيم والممارسات إلى تعريفات وممارسات تقليدية نصية محافظة ، حتى وصلت لنقطة الجمود الشعري الذي لم يجد فيه الشاعر طريقا إلا الصوتيات والبديع والصوفية وممارسات الحياة اليومية متأثرا بالكتابة الشفاهية النثرية، والهبوط بالشعر إلى مرتبة تالية للنثر في النصوص الشعبية التي أعطت للعصر المملوكي خصائصه الأدبية والفنية .

كان الفتح العثماني (٩٢٣هـ) زيادة في الجمود . وكما يقول جورجي زيدان "في العصر العثماني تمكن الذل من النفوس ، وفسدت ملكة اللسان ، وجمدت القرائح . فلم ينبغ شاعر يستحق الذكر خارج البقعة العربية ... أما الآداب العربية على الإجمال فأصبحت في أحط أدوارها . وندر نبوغ العلماء المفكرين أو المستنبطين فيها . وأكثر ما كتب في هذا العصر إنما هو من قبيل الشروح والحواشي والتعاليق وشروح الشروح ونحوها . ويصح أن يسمى هذا العصر "عصر الشروح والحواشي" كما سمينا العصر المغولي ( المملوكي ) "عصر الموسوعات والمجاميع . وشاع في هذا العصر التصرف ، / وتعددت الطرق الصوفية ، وكثر التأليف بلا نظام مثل : الكشكول . وانحط أسلوب الإنشاء حتى أو شك أن يكون عاميا .." [٩]

وزاد بسبب ذلك حسن التسلية والزخرفة والحرفية والشكلية اللفظية . كما اهتم الشعراء بكتابة النثر والتأليف به والاستعانة بالشعر فيه ونظرا لازدياد الفساد الخلقي في هذا العصر ، زاد شعر الصوفية والزهد والأوراد الصوفية الشعرية ، والمدائح النبوية . وغلفها الوعظ والمباشرة كما أطرت الذهنية هذا النتاج كله .

ومما هو جدير بالذكر ، أن العثمانيين وقفوا بجانب السنة المتشددة . كما أن علاقتها بالدولة الصفوية الشيعية طوال القرن العاشر الميلادي قبل الفتح العثماني للدول العربية وبعده ، كانت تدور حول دعوة الشيعة الصفويين لترك المذهب الشيعي في محاولة سياسية للقضاء عليها عن طريق الدين . وللأسف حاربت الدولة العثمانية الصفويين وراسلتهم دون أن تستفيد من المتغيرات والأساليب الحياتية الصفوية .

« فقد كانت الرسائل المتبادلة بين الصفويين والعثمانيين تشير إلى مدى / اعتزاز كل منهما بمذهبه وحبه له واعتقاده فيه بل يحاول أن يسفه مذهب الآخر، ويبين أفضلية مذهبه ويدعوه إلى إتباعه.» (١٠)

ولم يتسرب إلى البلاد العربية ما كانت تتمتع به الدولة الصفوية - في مواجهة الأتراك والمغول والأوروبيين - من إحياء عام للثقافة القومية والشيعية بخاصة. فقد « حاول الإيرانيون مزج المذهب الشيعي بالوطنية الإيرانية عن طريق / إحياء كثير من العادات والتقاليد القديمة مصبوغة بصبغة مذهبية مما يكسبها جلال الماضي وقداسة الحاضر... وقد بلغت الفنون الجميلة والتشكيلية في العصر الصفوي درجة من الرقي.. وزاد الميل إلى قصص الأبطال الإيرانيين.. والتحف الفنية. وعنى الفنانون فضلاً عن ذلك بدراسة بعض النواحي الطبيعية وتجلى ذلك في الصور والزخارف التي استعملوها. وقد صارت / صناعة السجاد وزخرفته وكذلك صناعة القيشاني. وصناعة العمارة أيضا موضع تشجيع واهتمام الملوك الصفويين. لذلك زاد عدد المراكز الفنية في إيران وأثر نشاطها في جميع الميادين الفنية، فامتد نفوذها إلى تصميم الفسيفساء الخزفية التي كانت تزين جدران العمائر..» (١١) وهي وسائط وأشكال فنية كانت سائدة في العصر المملوكي والعثماني في العواصم العربية الكبرى.

ونلاحظ أن هذه الظواهر الفنية قد تسربت إلى الحياة المصرية طوال عصري الفاطميين والأيوبيين. ثم زادت في العصر المملوكي بتأثير المماليك الذين أتوا من هذه المناطق الإسلامية الشرقية. ولم تستطيع الدولة العثمانية أن تستفيد من ذلك في حياتها. ولكنها حين وجدتها في مصر بعد الفتح العثماني أخذت الصناع المهرة في هذه القرون إلى العاصمة العثمانية وحرمت مصر من خبرتها الفنية وصناعها بدل أن تضيف هي خبرتها إلى مصر.

واستمر هذا الإفقار حتى جاء نابليون عام (١٢١٣هـ) بحملته الفرنسية. بل تراجعت مصر عما كان موجودا في العصر المملوكي كله. وان كان التأثير ألصفوي جاء في استعارة شكل السير والحكايات والتواريخ وخصائص النثر ألصفوي وبذلك انقطعت الصلة بين الشاعر في العصر العثماني وبين عناصر كان يمكن أن تغذيه. ومن ثم بقي إبداع الشعر في خريجي الأزهر بثقافته التقليدية تحت الحكم العثماني ألسنني المغلق.

ولذلك لم يتقدم الشعر في أي ناحية من نواحيه، بل هبط إلى مرتبة أقل من الشعر في العصر المملوكي حتى أصبحت الحياة الفنية والأدبية والشعرية وقبلها الفكرية والعلمية في أحرج ظروف لها، حتى وجدتها الحملة الفرنسية لقمة سائغة.

والمصدر الذي يعطينا شعرا بعد (ابن إياس) هو الجبرتي في كتابيه التاريخيين. فقد أورد لستة وتسعين شاعرا في "عجائب الآثار" و"مظهر التقديس". مستشهدا لهم ببعض الأبيات أو القصائد المتفرقة في سياقات متعددة وفي أجزاء مختلفة من عجائب الآثار بخاصة. وأكثر شاعر استشهد له هو "محمد بن رشوان السيوطي" الشهير بابن الصلاح إذ ذكر له (٥٢٩) بيتا. معظمها في الجزء الأول من عجائب الآثار والقليل منها (عشرة أبيات فقط) في الجزء الثالث من عجائب الآثار أيضا

وأقل ما استشهد به بيتا واحدا لستة من الشعراء العثمانيين. مما يدل على أن الشعر المستشهد به لديه خدمة للتاريخ والإستدلال على الحوادث العامة أو الخاصة أو عند الترجمة لأحد مثقفي أو شعراء العصر. وهو المنهج نفسه الذي ارتضاه ابن إياس المتوفى في أوائل العصر العثماني. فلم يكن في ذهن ابن إياس أو الجبرتي، أن يجمعا شعر المرحلة المملوكية أو العثمانية. فاقتبسا واستشهدا وترجما، فوقف الشعر عند قدس التاريخ.

بل هناك شعراء كثيرون ذكرهم الجبرتي ولم يستشهد لهم حتى ببيت واحد من شعرهم . ونقف هنا وقفة مع الجبرتي ، لندرك ما قام به من جهد الترجمة للشعراء الذين ذكرهم وترجم لهم . فنجد أن أقدم شاعر ترجم له توفى عام ( ١١٢٣ هـ ) أي جمع لشعراء مرحلة محددة كانت قريبة العهد بعصره ويمكن جمع شعرهم ولذلك يقف " أحمد الدلنجاوي ت ١١٢٣هـ " بداية لهذا التاريخ الشعري [١٢] . أي أن الجبرتي جمع حتى قبل مجيء الحملة الفرنسية (١٢١٣هـ) لمدة تسعين سنة فقط إذ توفى إسماعيل أفندي الشهير بالظهوري عام (١٢١١هـ) [١٣] . وتسعون عاما فقط في العصر العثماني قليلة على عصر امتد فيما بين (٩٢٣هـ) و (١٢١٣هـ) رسميا أي حوالي (٢٩٠ عاما) كما أنه استشهد لمجموعة من الشعراء والمثقفين فيما بين (١٢١٦هـ) أي بعد رحيل الحملة الفرنسية بقليل ، حتى وفاة الجبرتي نفسه .

ويلاحظ أن لهؤلاء الشعراء دواوين معظمها مخطوط ، في مصر أو خارجها ، وقليل منها مطبوع بعد هذه الفترة في عهد محمد على . وبعضها مفقود . ويشير هذا الوضع إلى صعوبة تاريخ الشعر الفصيح في عصري المماليك والعثمانيين . لأنه متفرق في كتب التاريخ والمختارات والموسوعات الأدبية المحتاجة إلى فريق عمل يقوم بإحصائها وتصنيفها .

وسوف يعاني الشعر العربي المشكلة نفسها بعد ذلك مع القرن الثامن عشر الميلادي (الثالث عشر الهجري) حتى تدخل الطباعة مصر، وتنشط الدوريات، وتطبع هذه النصوص الشعرية. الأمر المؤكد لأهمية الصدمة الحضارية التى صدمت المماليك والعثمانيين عند مجيء الحملة الفرنسية (١٧٩٨–١٨٠٠م). ونشير هنا الى أننا سوف نستخدم التاريخ الميلادي ابتدأ من هذه الحملة. لأن مصر (والعالم) بدأت تستمد ثقافتها الجديدة، ومظاهر حضارتها الحديثة من أوروبا بعامة، ومن انجلترا وفرنسا بخاصة.

وسوف تدخل هذه الأحداث الدولية روحا جديدا في كل شيء، ولتترك أثارها في الأدب بعامة والشعر بخاصة ! استدراكا على تراثنا الأدبي والشعري، واستكمالا له من الأدب والشعر الأوروبي، والشعبي على السواء.

## هوامش الفصل الثالث

١ ـ القلقشندي ، صبح الأعشى في صناعة الانشا . شرح محمد حسين شمس الدين ، دار الباز للنشر والتوزيع ، مكة ودار الكتب العلمية ببيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٧ .

٢ ـ المرجع السابق ، ص٦٧ .

٣ ـ المرجع نفسه ، ص٨٩ .

٤ ـ أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، حققه مفيد قسيحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٤ . ص١٥٦ـ١٥٧ .

٥ ـ القلقشندي ، صبح الأعشى ، ص٢٢١ .

٦ ـ جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، دار الهلال ، بدون ، جـ٣ص١٢٢.

٧ ـ انظر في هذا:

- جرجي زيدان، السابق ، من ١٢٦الى ١٢٩ .
- مصطفى صادق ألرافعي ، تاريخ آداب العرب ، إلى ص١٧٢ـ ومن ص ١٥١ إلى ١٧٢ ومن ص ٢٥١ إلى ٤٢٢ .
- شوقي ضيف،عصر الدول والإمارات (مصر) دار المعارف، الطبعة الثانية .

٨ ـ ابن إياس الحنفي ، بدائع الزهور ، تحقيق محمد مصطفى ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢ .

٩ ـ جرجي زيدان ، تاريخ آداب اللغة العربية ، ص ٢٩١ .

١٠ ـ محمد السعيد عبد المؤمن ، العلاقات الأدبية بين الصفويين والعثمانيين في القرن العاشر الهجري ، ١٩٧٨ . ص٤٥ـ٤٦ .

١١ ـ محمد السعيد عبد المؤمن ، الظواهر الأدبية في العصر ألصفوي مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٨ ص٤٧/٤٨/٤٩ .

١٢ ـ عبد الرحمن الجبرتي ، عجائب الآثار في التراجم والأخبار ، الناشر مطبعة الأنوار المحمدية ، القاهرة ، بدون . جـ١ ، ص٧١، ٢٩١.

١٣ ـ نصر الدين صالح ، الشعر في كتب الجبرتي التاريخية ، رسالة ماجستير، بآداب القاهرة ، ١٩٨٥ .





# الباب الرابع

# الشاعر العربي الحديث والتراث






الفصل الأول
تحديث الشعر العربي بالإحيا التراثي
( من رفاعة إلى شوقي)

أصبح من الضروري أن تعود علاقة الشاعر بتراثه على ما كانت عليه في عصر الازدهار، بعد أن شوهت القرون المملوكية العثمانية هذه العلاقة. وقصرت مفهوم التراث على التراث الديني والشعبي المتداول منذ نهايات العصر العباسي لحظة هزيمة والدولة العباسية المركزية في بغداد.

وكان لابد أن تحدث هزة تزلزل هذه الواقع الجامد. لتبرهن الظروف الجديدة للشاعر، على ضرورة تصحيح العلاقة. ولم تستطيع الحروب المغولية التترية أو الصليبية أن نفعل الفعل المطلوب لأنها ضيقت مفهوم واحد يحمسهم للحرب ضد الغزاة.

وزاد المفهوم ضيقا في عصري المماليك والعثمانيين، وبالتالي زادت المفاهيم ضيقا وجفافا. ومن ثم كان الوافد الفرنسي أقوى تأثيرا على هذه الأمة من المغول والصليبيين. لأنه آتي بمظاهر حضارية ووسائل علمية وفنية ساعدت على حدوث الزلزلة بسرعة. فقد استفادت الحملة من الرحالة الأوروبيين الذين جابوا البلاد، واستكشفوها قبل الحملة.

وظل من الواضح أن الازدهارة العباسية المتفتحة سوف تحدث من جديد ولكن في شروط جديدة، يعود معها التراث العربي الإسلامي في صورة أوروبية فرنسية. وأدرك المصريون (العرب والمسلمون) الفجوة الكبيرة بين حضارة المماليك والعثمانيين وبين الحضارة الغربية. وألح وعيهم - رغم مقاومة الاحتلال - على ضرورة التسلح بأسلحة هؤلاء - الفرنسيين - المتفوقين. وبذلك صار استدعاء التراث في لحظات انتصاره ومجده - بحثا عن هوية متميزة - يتوازى مع ضرورة أن يتسع هذا التراث لتراث حضارة جديدة.

وبذلك كانت بدايات القرن التاسع عشر الميلادي (١٣هـ) بداية لمرحلة طويلة استمرت أكثر من مائة وثلاثين سنة من (الإحياء) للقديم الصالح لمواصلة الحياة والتعامل مع المتغيرات الجديدة . كما بدأت في الوقت نفسه الاستفادة من (الآخر) بنقل حضارته أو الصالح والضروري من حضارته وتراثه . ومن ثم اتجه (الشعر) و(الشاعر) و(التراث) إلى :

"محاولة الخروج بهذا الشعر من نطاق الكلاسيكية القديمة بعد اكتمال هذه النزعة. وذلك بتأثير تغير مثل الحياة نسبيا ، والتأثر بالثقافة الغربية." [1]

ويعني ذلك أن وعي الشاعر بتراثه قد عاد مرة أخرى ، كما أن وعيه بضرورة التغيير قد زاد أيضا . ونشير هنا إلى أهمية ما نقله الجبرتي لشعراء عاشوا بعد الحملة الفرنسية ، والى أهمية ما نقله رفاعة الطهطاوي من الشعر الفرنسي إلى اللغة العربية . بالإضافة إلى الوعي بضرورة استدعاء شعر النهضة العربية القديمة والاستعانة به في كسر جمود الشعر المتخلف عن العصر العثماني في عهد محمد على .وقد سار تلامذة الطهطاوي على هذا المنهج . وقد امتدت محاولات التلاميذ الشعراء المترجمين في آن ، حتى نهايات القرن التاسع عشر . ومن ثم كانت محاولة البارودي ومعاصريه مرحلة لاحقة لجهود رفاعة وتلاميذه . ثم إن هذه المحاولة قد كللت بالنجاح ، وأحيت علاقة الشاعر بتراثه الشعري (الأدبي والفلسفي) في عصر التوهج العباسي ، وعصر الصحة اللغوية فيما قبله حتى العصر الجاهلي . وساعد على توهج علاقة الشاعر الاحيائي بتراثه عدة عوامل :

"أهمها اهتمام الحكام باللغة العربية بما دفع إسماعيل إلى جعلها لغة رسمية للدولة ... وكان من نتيجة الاهتمام باللغة العربية وبداية تعلم الحكام لها أن عادت صلتهم بالشعراء من جديد. ولكن هذه الصلة كانت سطحية جعلت وظيفة الشاعر في بلادهم أشبه بوظيفة النديم ..." [2]

إلا أن الشعراء الكبار لم يتحولوا إلى (النديم) بل ظلوا في مكانة سامية ، خاصة وأن كثيرا منهم كان له مكانة سياسية واجتماعية كبيرة وساع على الاحترام أنه : "لما كان اتجاه النهضة في هذه الفترة يتجه بصورة عامة إلى بعث الحضارة العربية القديمة سواء في الدين أو الفكر أو الأدب فقد أتيح للشعراء التعرف على بعض نماذج من الشعر العربي القديم.." [٣]

ومن ثم تحول التراث الشعري إلى نموذج يحتذي ، ولكن دون تبعية ، ودون جمود أو إلغاء لذاتية الشاعر كلية . وساعد على ذلك أن نشرت أهم دواوين الشعر العربي ابتداء من العصر الجاهلي إلى نهاية العصر العباسي .. وتبنى الشاعر هذه التراث ليرفع به جمود وسلبيات الشعر المتخلف عن العصر العثماني . وبلغ من شدة تعلق المثقفين والشعراء -من الأصول المصرية الفلاحية أو المهنية أو من الأصول الأرستقراطية واتباعها - أن طبعت بعض هذه الدواوين عدة مرات . كما أن المتعلمين والمثقفين والشعراء قد وجدوا المطابع والدوريات التي تنشر إنتاجهم على جميع الناس فزاد قدر الشاعر والشعر والتراث في الوقت نفسه . كما أصبح التعلق بالثقافة الأجنبية من قبيل الوعي والتفتح . ومن ثم ازدوج وعي المثقف والشاعر والمتلقي على السواء .

وتم الازدواج نفسه بين الثقافة الشعبية وبين الثقافة الدينية حيث الأدب الشعبي إلى نماذج تراثية تسير جنبا إلى جنب مع الشعر القديم . وكانت شخصية النبي علية السلام تحظى بأنها النموذج الإنساني والديني . فازداد تعلق الشعراء بشعر المدائح النبوية والشعر الصوفي ولكن بطريقة أكثر شعرية من قبل .

ومـن هـنا كـان الإحـياء ضرورة بعامة وفي الشعر بخاصة . كما كان الاتصال بالآخر المتفوق ضرورة في العلوم والفنون والثقافات بعامة ، وفي مناطق الإضـافة الحـضارية بخاصـة . وقـد دفـع ذلك كله المثقفين والفنانين والأدباء بعامة علـى تحقـيق الـهـويـة الحـضارية العـربيـة في مـواجهة هويـة حضارة الآخر الغازي ، دون فقد الاتصال بعناصر التقدم والتطور عنده .

وبذلك أصبح التراث بأبعاده المتعددة المرجع والنموذج المحتذي - أيضا - في الشعر . وقـد وضـح ذلـك من إرجاع طريقة القدساء الشعرية إلى النص الشعري الاحيائي في المعجـم ، والأسـلوب ، والـبديع ، والموسـيقى ، والتـصوير . وتـرتب على ذلك أن التراث قد تحـول إلى لبـنات في بـناء الـشعر الاحيائـي في كـل مراحله في القرنين التاسع عشر والعـشرين . وان كان الاحيائيون في القرن العشرين قد فتحوا النص الشعري إلى آفاق جديـدة ، مثل التمثيلية الشعريـة ، والمسرحية الشعرية ، والقصص الشعري ، مما لم يتمكن منه القدامى بسبب سيطرة عمود الشعر ومذهب البديع على السواء .

بعـد مـا كـانـت وسـائل الاحيائـيين في الإضـافة إلى الـشعر القديـم تتم بالمعارضـة ، والأراجيـز وتعدد القوافي ، واستخدام شكل الموشحة والرباعية ، والتـشطير .. الخ ، ومـن الأمـور الواضـحة أيـضا أنهـم رغـم اتخـاذ النص التراثي - بكـل تـنوعاته - نمـوذجا للكتابة والإنشاء . إلا أنه كان لكل واحد منهم - ولكـل مـرحلة لمذهبهم ، سمات خاصة داخل وخارج هذه المدرسة الاحيائية . إذ أن احيائـيـة القـرن التاسـع عـشر الـبادئة بالطهطـاوي وتلامذتـه ، واحيائية الـبارودي ومـن حـوله تمـثلان احيائـيـة القـصيدة ، بينما أسس هؤلاء جميعا لاحيائيـة القـرن العـشرين ، أعني احيائية شوقي ومن حوله، التي تفتحت على أشـكال شـعرية أوروبـية علـى رأسـها المسرح الشعري كما ذكرنا . وهؤلاء الـرواد الـثلاثة كانـت لهـم قفـزات فنية في منفاهم - بخاصة - تجاوزت أعماله علـى المستوى الشخصي ، ومدرستهم على المستوى العام . كما يلاحظ التدرج التاريخي لهذا النمو الفني . والتدرج الشخصي كذلك عند هؤلاء الرواد .

وبسبب هذه العلاقة المتينة بتراثنا الشعري فالاحيائيون : "لم يكونوا بمنعا من سلبيات حركة تطور الشعر العربي. بل كانوا -رغم أفضلية فهمهم النسبية للشعر في عصرهم - واقعين تحت تأثيرها، غير قادرين على تجاوزها، أو الارتفاع فوقها، ومن هنا سيكونون امتدادا بالضرورة لسلبيات تطور الشعر العربي، غير أن ذلك لا يعني أنهم سيكونون امتدادا لأردأ مراحل تطوره السلبية وإلا فما كان لنا أن ندعوهم بالاحيائيين."[٤]. وهنا استفاد الاحيائيون -كما ذكرنا- من ازدواج الثقافة بين (شعبية-رسمية) و(عربية قديمة-أوروبية نهضوية وحديثة). فقد مهدت لهم هذه الازدواجية الارتباط بالتراث الرسمي والشعبي، والانغماس في العصر، والاستفادة من الآخر وقتي السلم والحرب أو الاحتلال، من أجل تطوير الأنا، وتجاوز المحنة المعاصرة، ومواجهة الحضارة الغازية.

وتظهر هذه الخصائص الواضحة في علاقة الشاعر الاحيائي بالتراث، في كل ما أنتج هؤلاء الاحيائيون من شعر ونثر على السواء. وعلاقة الاحيائي الشاعر (أو الناثر) يحددها عدة مستويات من ذوق المبدع وذوق العصر، وفوق الحاكم أو الثرى المشجع، ومن هنا كانت علاقة الشاعر فيما بين سقوط بغداد وحملة نابليون (٦٥٦هـ-١٢١٣هـ) علاقة تابعة أفقدت الشاعر شخصيته الشعرية فظهرت سيطرت التراث عليه ظهورا سلبيا.

واستمر هذا الحال حتى ظهر شعراء أكثر قوة في نهايات القرن السابع عشر وأول الثامن عشر حتى ظهر قطب الإحياء رفاعة رافع الطهطاوي الذي ساعد في تقوية شعر الشاعر الاحيائي (ونثره) يربط الشاعر بتراث الفحول من شعراء العربية في جميع عصور العربية القصصي. "تراث الطهطاوي -رغم اختلاف المجالات التي كتب فيها- يحاول ربط كل موضوع يتحدث عنه الى قول مأثور من التراث القديم، يدعم

به رأيه ويثبت وجهة نظره. بيد أن أهم عنصر في المأثور التراثي عنده يتبدى في استشهاده الواسع بالشعر السابق عليه قاطبة بحيث لم يكد يفلت من حافظته اسم شعري معروف في تاريخ الأدب العربي على اختلاف العصور وتباين الموضوعات، بل ان بعض أدباء النثر أيضا لم يفلتوا من إشارة إليهم أحيانا [5]. وهكذا كان الشعراء الاحيائيون في القرن التاسع عشر كله، المعروف منهم كالطهطاوي -الموجة الأولى- والمجهول على السواء، حتى ظهور موجة البارودي ورفاقه. وواضح من تتبع الشعراء المجهولين أن ثقافتهم كان يغلب عليها الطابع القومي الموروث -خاصة من العصور الوسطى- وليس من العصور الأولى المشرقة -كما نجد عند شعراء المرحلة الثانية من الإحياء. كما أنهم كانوا هواة غير متخصصين باستثناء الندمان منهم. والمزاوجة بين النديم والشاعر، تؤكد -لديهم- الوظيفة التقليدية للشعر. ونتيجة لذلك لا يختلف توظيف التراث -كثيرا- فيما بين أي شاعر منهم، سواء أكان مصريا أم وافدا، مسلما أم مسيحيا، هاويا أم متخصصا ...» [6]

ويوضح هذا خطورة وضع محمود سامي البارودي ومن حوله داخل المدرسة الاحيائية، وسياق القرن التاسع عشر، وسياق الحوادث المصرية والعالمية خلال عهدي (إسماعيل، وتوفيق بخاصة) إذ عند هذه اللحظة التاريخية، يعود الشعراء (والنقاد) الاحيائيون للتعريف الذي عرضنا له في مقدمة ابن خلدون والتي تشير إلى الخروج على تعريف الشعر على أنه الموزون المقفي الدال على معنى. وإكمال التعريف بإضافة دور المجاز والخيال» وهناك ظاهرة لافتة يلحظها كل من يتأمل تعريفات الشعر عند الاحيائيين: وهي أنهم يلحون الحاحا واضحا في تعريفهم الشعر على كلمة (الخيال) ومشتقاتها. كأنهم يحاولون أن ينفوا انحصار الخاصية النوعية للشعر في تعريفه العروضي.. ومن هنا كان الشعر عند البارودي (١٨٣٩-١٩٠٤) لمعة خيالية...» [7]

ومـن خلال هذا الخيال لعب الشعراء دورا جديدا مع الموروث اذ نبه الخيال ذاتهـم وخـصوصياتهم ولغـتهم الخاصـة ، مجازيـة ، واشـارية معجمـية دون إحساس بالخروج علـى الموروث. وهنا تعدلت علاقة الشاعر بالتراث مرة أخرى بعد أبي العلاء المعري بخاصة.

ويـصوغ الـبارودي علاقة الشاعر بالتراث ، بوصفه رائدا للمرحلة الثانية من الإحـياء ، بـتدرج واضح ، يلفت النظر ، منذ تعريفه السابق للشعر الذي سمح لذات الـشاعر أن تتحـرك مـع خـياله في الـوقت الـذي تـتحاور فيه حوارا جادا عميقا مع الـتراث الـسابق عليه في عصور ازدهاره ، ونصوصه الفعلة بالإضافة للتفكير بهذا الـتراث والحـوار معـه بالاقتـباس والـتضمين والمعارضة واستخدام الصيغ الأسلوبية الموروثة والتناص مع المعاني والأغراض : يقول محمود سامي البارودي [8] :

تكلمت كالماضين قبلي بما جرت
به عادة الإنسان أن يتكلما
(مقدمة ديوان البارودي)

ويضيـف إلى هذه العادة ، تكوينـه النفسـي سبب الخصوصية والعصرية يقول :

فانظر إلى قولي تجد نفسي مصورة
في صفحتيه ، فقولي خط تمثالي

ويوضح رأيـه في الجديـد والقديم ويرى أنها دورة زمنية فلابد من الايمان بقدم الجديد ، وانتظار الجديد باستمرار يقول :

إذا كان عقبان الجديد إلى بلى
فلا فرق ما بين الحديث ولا الرسم ../..

وهل نحن إلا مثل من كان قبلنا ؟
فسل عن جديس أين ولت وعن طسم ؟

(جـ٢ ص٢٥٠-٢٥١)

وهـذا التأكيد على دورة الحياة والموت والجديـد والقديم ، تفسر موقفه من التراث السابق له كله، انه يتبارى مع الموروث ، دون أن ينسى اسمه أو نفسه أو عـصره . ويـؤمن أن القدامـى النموذج تركوا لنا ما يمكن أن نقوله ، وليس كمـا قـال عـنترة بيأس (هل غادر الشعراء من متردم) : يقول البارودي ان التالي (المحدث) قد يبـذ (القديم) مهما تكن سطوته ومهما يكن تفوقه ، يقول :

كم غادر الشعراء من متردم

ولرب تال بذ شأو مقدم

(جـ٢ص٤٨٥)

ثـم لا ينـسى الـبارودي نفـسه ، بـل بعد هذه المقدمة المنطقية ، يخصص القول على نفسه ، مفتخرا ، بقوله :

في كل عصر عبقري ، لإيني

يفري الفري بكل قول محكم /

وكفاك بي رجلا إذا اعتقل النهي

بالصمت ، أو رعف اللسان بعندم

أحييت أنفاس القريض بمنطقي

وصرعت فرسان العجاج بلهذمي / ..

سل مصر عني ان جهلت مكانتي

تخبرك عن شرف وعز أقدم / ..

نشأت بطبعي للقريض بدائع

ليست بنحلة (شاعر متقدم)

يصبر بها لله الحكمي لله صبرة عاشق

وتخف من طرب عريكة لله مسلم لله /

شعر جمعت به ضروب محاسن

لم تجتمع قبلي لحيّ ملهم

فإذا نسبت فتنت كل مقن

وإذا نامت ذعرت كل ملثم /

فأنا ابن نفسي ان فخرت وان أكن

لأغر من سلف الأكارم أنتمي /

(حـ٢ص٤٨٥-٤٨٦-٤٨٧-٤٨٨-٤٩٢-٤٩٦-٤٩٨)

وهكـذا يوضـح الـبارودي شـاعر النهضـة في مـرحلتها الثانـية الناضجة أنها وضـعت القدامـى فـوق الـرأس والعين. فهو يذكـر في سياق بيان موقفه أنه في كل عـصر يظهـر شاعر مجدد ، فالتجديد والإحسان والإتقان لا يقف عند عصر بعينه. أما هو فمصر كلها تشهد له بالتفوق والإحسان وليس بادية العرب فقط. لأنه يصدر عـن نفسه الحرة وطبعه الخاص دون أن ينتحل شعر القدماء. بل هو يبذهم جميعاً. وان كـان يقـر بعظمـة الـسابقين وبكـونهم نمـاذج تحـتذي في الـنص الـشعري المكتوب بالعربية. انما لكل عصر شعر وشعراء. ولكل مكان شعر وشعراء.

ويأتـي الـبارودي في موضـع آخر ، ليسرد أسماء الشعره القدامى الرواد الذين صـنعوا خـصائص الـنص الـشعري العربـي وصـنع بهم النقاد نظرية الشعر العربي آنـذاك ، يقول فيهم ، وهم أبو نواس (حداثة وبلاغة اليوم) ومسلم بن الوليد (مؤسس الـبديع) وأبـو تمام (صاحب مذهب البديع) والبحتري (صاحب مذهب عمود الشعر) وأبـو الطيب المتـنبي (صـاحب أعلـى صـياغة شـعرية في تاريخ العرب). والبارودي يذكـر هـؤلاء وغيرهـم ، لـيـبين أنه سار على درب الرواد المتفوقين في عصرهم وفي كل عصور الشعر العربي ، ثم انه أضاف إليهم كذلك:

يقول :

لله مضى حسن لله في حلبة الشعر سابق
وأدرك . لم يسبق . ولم يأل لله مسلمُ لله

وباراهما لله الطائي لله فاعترفت له
شهود المعاني بالتي هي أحكم /

وأبدع في القول لله الوليد لله فشعره
على ما تراه العين وشيُ منمنمُ

وأدرك في الأمثال لله أحمد لله غاية
تبذ الخطى ، ما بعدها متقدم /

وسرت على أثارهم ، ولربما
سبقت إلى أشياء : والله أعلمُ

(جـ٢ ص٤٢٩-٤٣٠-٤٣١)

وبهذا يضع البارودي أساسا مهما في علاقة الشاعر بالتراث خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر. موضحا أن مدرسة النهضة الأوروبية. وتضع شعر التراث طبيعة ثانية ليحاكي بدلا من الطبيعة. لكن البارودي يضيف أن خصوصية الذات، والعصر، والمكان، لها خصائص تجعل المحتذى للتراث القديم يضيف إليهم حتما إذا كان يصدر عن طبع صاف. وعقل متزن.

ولقد تلقف الشعراء الاحيائيون هذه النظرة المحددة لعلاقة الشاعر بالتراث، عن البارودي، وامتدوا بها في القرن العشرين، أي بعد أن احتجب البارودي في منفاه، بعيدا عن مصر. ولق امتدوا بها مستفيدين من ازدواج الثقافة العربية وتعدد مستوياتها، بالإضافة للانفتاح على الثقافة الأوروبية، والأخذ من الأنواع الأدبية والفنية الحضارية التي لا توجد في التراث العربي، أو الحياة العربية المعاصرة لهم. وبذلك أثروا التراث والواقع في ضربة واحدة.

وهم بهذا يستكملون بناء النهضة العربية كما فهمها الطهطاوي وتلامذته المتفتحين على الثقافة والحضارة الحديثة في أوروبا عبر إتقانهم للغات الأجنبية، وعبر البعثات التي خرجت مع الطهطاوي، ثم مع شوقي وجيله فيما بعد. ذلك أن العسكرية من ناحية والمنفى من ناحية ثانية قد عطلت البارودي عن هذا الانفتاح، فانكب على تراثه، دارسا ومحاولا للتجاوز والابتكار، رغم معرفته للتركية والفارسية، قراءة وكتابة، حيث كتب البارودي شعرا بهما على النمط الفارسي التركي المتخلف بالطبع عن النمط الأوروبي الذي بدأ نهضته مبكرا.

ولا ينفي هذا أن الجيل الثالث أو الموجة الثالثة من شعراء الإحياء ـ وعلى رأسهم شوقي وحافظ ـ يدين بالولاء للتراث العربي القديم ولجيل الطهطاوي وجيل البارودي في الوقت نفسه. لكنهم وجدوا في عصر شهد بداية تفجر المذهب الرومانسي الوجداني في الشعر العربي كله سواء أكان في مصر أم في الشام أم في المهجر الأوروبي أو الأمريكي.

ومن ثم كان لابد أن يتجاوزوا من سبقوهم ، وأن يتفتحوا على الجديد والحديث والمعاصر . وهذا ما حدث لدى الشعراء الرواد في الموجة الثالثة الإحيائية . ولكن مع ملاحظة أن شعراء الرومانسية أنفسهم - المتأثرين بالشعر الأوروبي ، والفلسفة والنقد الأوروبي في القرنين التاسع عشر والعشرين - تخضع بداياتهم للنمط الإحيائي في الكتابة . بل ظلوا على عهد الإحياء بالتمسك بالتراث العربي من ناحية والمصري من ناحية ثانية ، لإثبات الهوية العربية الإسلامية (في الثقافة واللغة) والهوية المصرية (في المواطنة والتاريخ الحضاري الممتد آلاف السنين قبل الثقافة العربية) في مواجهة المستمر ولغته وثقافته وتراثه . إيمانا منهم بضرورة الاستفادة من التراث دون محو لهذه الخصوصيات التاريخية والحضارية والثقافية واللغوية .

وكان الإحيائيون والرومانسيون شركاء في هذا الاتجاه وهو مجسد في نصوصهم الشعرية جميعا . لأن الظرف التاريخي والسياسي قد فرض عليهم ذلك . أما الانفتاح على الأدب الأوروبي والاستفادة منه ، فاختلف كما وكيفا بين النظر الإحيائي ، والنظر الرومانسي ، رغم المعاصرة .

فقد أخذ الإحيائيون منه بقدر ، بحيث يتغلب الشكل العربي ، في القصيدة ، بينما سمحوا للأنواع الأدبية الجديدة بالوجود ، فكتب شوقي ثماني مسرحيات شعرية ، بدأها مبكرا جدا عام(١٨٩٢) بعلي بك الكبير ، وختمها (١٩٣٢) بالبخيلة والست هدى . ليجاري السبق الأوروبي في هذا النوع الأدبي ، وليكمل الناقص في الثقافة العربية القديمة والحديثة ، وليقدم برهانا على قدرة العربية والشعراء العرب والنص الشعري العربي على مجاراة القديم والجديد على السواء . بل ليثبت لنفسه تفوقا على كل ما فات في المذهب التقليدي والإحيائي في كل مراحلهما . وليؤكد على أن الإحيائي يمكن أن يجاري الرومانسي أو يتفوق عليه .

إذ جعل كل تجديداته الشعرية داخل هذا المسرح الشعبي في العروض وموسيقى الشعر، والصورة الشعرية والقالب الشعري، وكسر الغنائية العربية - بعد أكثر من أربعة عشر قرنا - بالدراسة الحديثة. وهو بهذا يحدد موقفه من التراث بمثل ما حدد أستاذه البارودي، وزاد عليه الالتحاق بالعصر، والانفتاح على أوروبا لاستكمال عناصر النهضة الشعرية.

يضاف إلى ذلك أن الرومانسيين خلال الثلث الأول من القرن العشرين تركوا المسرح للاحيائيين - فكان ذلك ميزة للاحيائيين على الرومانسيين، كما لم يترك الاحيائيون - خلال هذه الفترة - إنجازات الرومانسية الشعرية، بل تحاوروا معها، وأدخلوها في شعرهم. وظل للرومانسيين (ذاتهم) و(خيالهم الجامح) و(عصرهم) و(حريتهم).

فنرى حافظ إبراهيم ينادي نداءه الواضح :

أن يا شعر أن تفك قيوداً
قيدتنا بها دعاء المحال
فارفعوا هذه الكمائم عنا
ودعونا نشم ريح الشمال
(جـ١، ص٢٢٨)

ويصف حافظ إبراهيم ضعف شعراء الإحياء في عصره تمهيدا للإحياء الجديد :

ملأنا طباق الأرض وجداً ولوعة
بهند ودعد والرباب وبوزع
وملت بنات الشعر منا مواقفاً
بسقط اللوى والرقمتين ولعلع
وأقوامنا في الشرق قد طال نومهم
وما كان نوم الشعر بالمتوقع
لدى كل شعب في الحوادث عدة
وعدتنا ندب لك التراث لك المضيع
(جـ١ ص١٢٠)

ويعني هذا أن صيحة التوجه إلى الشمال، مرتبطة لديه، بما هو موجود من شعر باهت، يكرر مواقع المحبين وأسماء المشوقات، أي كأنهم يندبون التراث كما يندبون الميت المضيع.

وبهذا ساهم حافظ ـ بعد البارودي ـ مع شوقي في تقليب الأني الضعيف الفاتر الذي وصفه شوقي في مقدمة ديوانه بأنها دواوين أموات تسيطر على إبداع الإحياء في مدح وذم وغزل.

وإذ لم يترك شعراء الإحياء للرومانسيين مجالا يشاركوهم ويزاحموهم فيه.

بل لم يتركوا قياد الحركة الأدبية والنقدية بسهولة، بل عبر معارك دامية مع جماعة الديوان بخاصة، الأمر الذي جعل (شوقي) يقف إلى جانب جماعة رومانسية أخرى هي جماعة (أبولو). ولولا وفاة حافظ وشوقي عام (١٩٣٢) وإغلاق مجلة أبولو عام (١٩٣٤) لظلت المعركة حامية، ولتجدد شباب الشعر العربي مرات ومرات بحكم الصراع الشديد، والرغبة المحمومة في تفوق كل طرف على الآخر.

ولكن الحياة تتغير بموت حافظ وشوقي وإغلاق مجلة أبولو، وتسلم جيل ضعيف من الاحيائيين، الرسالة بعد حافظ وشوقي بالتحديد، مما أضعف المدرسة الاحيائية، وحولها إلى هامش الاهتمام. وأعلى من قيمة الرومانسيين إذ ظهر شعراء كبار بدأوا مع (أبولو) وأكملوا بعدها، في نمو دائم وتطور واضح مثل محمود حسن إسماعيل، وعلى أحمد بالكثير إلى جوار ناجي وطه وأبي شادي ومطران وشكري والعقاد والمازني والهمشري وغيرهم كثير.

فانقلبت الموازين وتغيرت علاقة الشاعر بتراثه مرة أخرى، إذ استخدم التراث، ولم يحتذ، وتوظف لخدمة النص، دون أن يتبع، فقد تغير شكل النص الشعري، وداخله، في آن واحد. واعتلت الرومانسية عرش القصيدة بتجديداتها الشعرية والموسيقية والمضمونية وأصبحت هناك علاقة جديدة بالتراث كله شعره ونثره.

تلقف شوقي كل ما قبله من شعر العرب والمسلمين والمحدثين وتفهم النصوص الفصيحة والشعبية ، والقديمة والحديثة ، ومزج من كل هذا شعرا كما يقول عنه [١٠] :

هاك مدحة الشاعر الأرب
زفها إلى خير من خطب
فارسية بزت العرب
لم يجئ بها (شاعر ذهب)
إن شراعها تسمع العجب
بيدأنها بعض ما وجب
(ح١ ، ص١٧)

بل يؤكد مرة أخرى تفوقه بقوله :

أنا إن عجزت فان في
بردي أشعر من لله جرير
(ح١ ، ص١٢٨)

ونجد في ثنايا شعره إشارات إلى كل شعراء العرب المتميزين والرواد . بالمعارضة مرة والاقتباس مرة أخرى . ونراه يصرح بموقفه وفهمه للشعر وهو يخاطب أحد الرحالة العرب (الريحاني) بقوله :

قضيت أيام الشباب بعالم
لبس السنين قشيبة الأبراد
ولد البدائع والروائع كلها
وعدته أن يلد البيان عوادي /
لم يخترع شيطان (حسان) ولم
تخرج مصانعه لسان (زياد)
الله كرم بالبيان عصابة
في العالمين عزيزة الميلاد

(هومير) أحدث من قرون بعده
شعراً وإن لم تخل من أحاد

والشعر في حيث (النفوس) تلذه
لا في (الجديد) ولا (القديم) العادي ..

أودع لسانك واللغات فربما
غنى (الأصيل) بمنطق (الأجداد)

إن الذي ملأ اللغات محاسناً
جعل الجمال كله في الضاد

(جـ١، ص١١٥-١١٦)

وقد أكد هذه المعاني بقوله في سياق آخر :

واقرؤا آداب من قبلكم
فلربما علم حياً من غبر

(جـ١، ص١٢٨)

إذ نراه في هذه الأبيات وقد أوضح فهمه للجديد والقديم على السواء، من شيطان حسان بن ثابت الذي يعطيه غير شعر في عصره إلى براعة وبلاغة زياد عند العرب، إلى أشعار هوميروس عند أمة اليونان. أما الشعر فهو لا جديد فيه ولا قديم، بل هو الشعر الجيد، في أي زمان وأي مكان. بل إن الشاعر الأصيل هو الذي يعلن استمداده من تراثه في حين تقف العربية، لغة الضاد، فوق لغات العالمين. ويختم هذه الفكرة في الاستشهاد الأخير بأن من غير يمكن أن يعلم الآخرين كما قال في موضوع آخر.

وإذا فاتك التفات إلى الماضي
فقد غاب عنك وجه التأسي

ومع إيمان شوقي بضرورة العودة إلى الآباء والأجداد من الشعراء، فقد آمن بقدرة الشاعر الفرد على أن يكون (شاعر الأمير) وما بالقليل ذا اللقب) بل شاعر الشعب وشاعر العرب وأمير شعرائهم في العصر الحديث.

" ولأن القوانين التي تضعها كل أمه . وتتواصى بالخضوع لها . ليست إلا مجموعة تاريخها وآدابها وأخلاقها وعاداتها . ولأن القائمين عليها ليسوا إلا أفرادا من أبنائها يبصرون بعينها ، ويسمعون بأذانها ويشعرون مثل شعورها ويجدون

مثا ... [11] ... كل أمة من الأمم

وهو

نوقي

خرما

وأجاد

بي في

ستابعة

لم تقف

متزجت

جسدت

نع التراث

توظيف .

حزبية أو

سياسية - كانوا يتعاونون جميعا لدحض الغريب ، والاستفادة من تراثه وإبداعه في الوقت نفسه .

وكان التمسك بالتراث في كل مناحي الحياة ، واجبا على كل من يكتب حرفا . ولكن العلاقة تدرجت بالتراث فهي طاغية في المراحل الأولى ، متوازنة في المرحلة الثانية . ولكنها في المرحلة الأخيرة التي نهضت فيها الرومانسية تحولت للبحث عن تراث بديل ، يستخدم عناصر التراث القديم، بعد أن تدخل إليه الذات الشاعرة لتحصل على خصائصها ، المتوحدة المميزة ، وبعد أن تحصل على خصوصية مصرية من قضايا العصر والمكان .

# هوامش الفصل الأول


١ـ عبد المحسن طه بدر ، التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩١. ص١١٧ .

٢ ـ المرجع السابق ، ص ١٢٢ .

٣ ـ المرجع السابق ، ص ١٢٣ .

٤ ـ إبراهيم السعافين ، مدرسة الإحياء والتراث ، دراسة في أثر الشعر العربي القديم ، على مدرسة الإحياء في مصر ، دار الأندلس الطبعة الأولى ، ١٩٨١ ، ص ٢١٣ .

٥ ـ رفاعة الطهطاوي، ديوان الطهطاوي، جمع طه وادي، دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٨٤ص٢٩

٦ ـ طه وادي ، الشعراء المجهولون في القرن التاسع عشر ، دار المعارف الطبعة الثانية ، ١٩٩٢ ، ص٤٨٧ .

٧ ـ جابر عصفور ، قراءة التراث النقدي ، دار سعاد الصباح ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٢ ، ص ٢٠٧ .

٨ ـ محمود سامي البارودي ، الديوان ، حققه محمد شفيق معروف وعلى الجارم تقديم جابر عصفور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، بالتعاون مع مؤسسة البابطين ، ١٩٩٢ .

٩ ـ حافظ إبراهيم ، الديوان ، ضبط احمد أمين وآخرين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠ .

١٠ ـ أحمد شوقي ، الشوقيات ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ١٩٧٠ .

١١ ـ أحمد شوقي ، شيطان بنتاؤر ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة تحقيق محمد سعيد العريان ، الطبعة الثانية ، ١٩٥٢ ، ص١٠٢.


الفصل الثاني
الرومانسية العربية والتراث
تطور الذات الشعرية
واتساع مفهوم التراث



لا يفترق الشاعر عن واقعه الاجتماعي ، مهما يظهر تفرده ، لأنه في علاقة متبادلة التأثير مع الواقع ، فلهذا الواقع قانون يسير وفقه ، ويحاول الإنسان - والشاعر بالطبع - أن يقيم علاقة متوازنة، عن طريق الملائمة بين واقعه النفسي - بمكوناته المختلفة - وواقعه الاجتماعي - بكل توازناته وتناقصاته ، فإذا وفق في هذه العلاقة اكتسب خبرة جديدة تؤهله للمضي قدما مع حركة المجتمع ككل ، وإذا لم يوفق في هذه العلاقة انتابه الاختلال النفسي ومن ثم الاختلال الاجتماعي، وربما الفكري ، ويحدث أن ينعزل عن الناس ، خوفا أو اشمئزازا ، أو رغبة في إعادة صياغة موقفه من هذا الواقع ، لأنه يدرك في هذه اللحظة أن العزلة لا تفيد ، وإنما تزيد من هوة الخلاف والاختلاف بينه وبين الناس .

والواقع متغير ، كثير الحركة والدوران ، يمور بالحركة والحياة التي تؤهل المجتمع لأن يتخذ خطوة إلى الأمام نحو حياة أكثر ملاءمة . والشاعر - شاء أم أبى - جزء من هذه الحركة الموارة ، لذلك ، فهو دائب الحركة والتغير ، يتأثر بما يحدث ويحاول التأثير فيه . والشاعر قدرة خاصة وميزة في هذه العلاقة ، لأنه يتميز بحساسية شديدة أكثر من الحساسية اليومية للحياة ، ويتميز أيضا على صياغة واقعه ورؤيته لهذا الواقع محاولا أن يكون أكثر توازنا وأكثر شفافية في رؤية المستقبل ويتم ذلك بالقصيدة أي بإعادة صياغة الواقع : النفسي ، والاجتماعي ، والفكري ، والجمالي .. الخ .

وبالتالي تتغير علاقة الشاعر باللغة التي يستخدمها ، لأنه يتعامل معها تعاملا خاصا ، ينقلها من نظام معجمي إلى نظام يتجاوز العلاقات اللغوية القائمة إلى علاقات شعرية مجازية رمزية ، ومن هنا اختلفت علاقة الشاعر الرومانسي بالتراث عن مثيلتها فيما قبله .

فإذا كانت مدرسة الإحياء قد استطاعت أن ترجع الشاعر العربي إلى أصوله العربية ونهضت بعبء الخروج من ظلام العصرين المملوكي والعثماني . فقد استطاع الرومانسيون أن ينقلوا الشعر العربي إلى عالم جديد . هو عالم الشعور والإحساس والوجدان وجعلوا للعاطفة المقام الأول في الشعر . مما أتاح للقصيدة العربية أن تتحرر من الزيف الشكلي ، ومن الصياغات العامة المتشابهة المحفوظة سلفا فأصبحت القصيدة - على يد الرومانسيين - صورة لنفس صاحبها . تكون حزينة إذا كان حزينا . وتكون فرحة إذا كان فرحا . وبالتالي تميز صوت الشاعر ، لأن صوته في هذه الحالة (خاص) ومتميز . ونستطيع أن نعرفه من بين ألف صوت ، على الرغم من تأثير الشعراء الرومانسيين على بعضهم البعض .

وليس معنى نقل القصيدة إلى عالم العاطفة أو إلى مفردات جديدة أنها انفصلت عن التراث بل هي جددت صياغات وشكل القصيدة وأثرت اللغة بتعبيرات جديدة أوجدها الشاعر حين أحس بالواقع إحساسا مختلفا ، ممن قبله من الشعراء ، وهذا يوضح : النقلة الشكلية (شكل القصيدة) التي كانت انعكاسا لمضمون جديد وحساسية جديدة تجاه الواقع والتراث والذات في الشعر العربي الحديث.

من هنا أتى الشاعر الرومانسي بتراث بديل حديث في أن ، حين حول ما أعطاه الشعر القديم له إلى دلالات جديدة - وعالم جديد - نقلت الشعر من محاكاة الأشكال إلى التعبير عن الذات الفردة ومن تراث لأناس ماتوا إلى تراث لأناس أحياء إذ حول الأطلال المادية إلى أطلال نفسية ، وحول الطلل الخالي إلى قصة حب قديمة ملأت نفسه حتى فاضت شعرا . وحول كل عناصر الحياة المادية والروحية إلى رموز وعناصر شعرية ذات دلالات جديدة في نص شعري جديد .

وحولت الخصوصية المحلية إلى سمة مهمة في شعرهم . كما أصبحت الخصوصية الذاتية جوهر التعبير والتصوير والتراكيب والأساليب بل اختيار الموضوعات الشعرية الخاصة والعامة . وبهذا كان لابد من النظر إلى التراث على أنه تراث الإنسانية كلها . لأن المذهب الرومانسي خرج من خصوصية الذات إلى إنسانية الأفق الذي تسعى إليه هذه الذات . ومن هنا ، دخل كل تراث إنساني شعري أو غير شعري في تشكيل النص الشعري بما فيه من ملامح جديدة لم يعهدها النص الرومانسي العربي ، وكان ذلك دليلا على روح شعري جديد ، وعلى مفهوم شعري جديد ، وعلاقة جديدة مع التراث العربي بخاصة .

ومما يجدر الإشارة إليه هنا أن البحث عن الخصوصية تطرق إلى الخصوصية الشعرية واللغوية العربية . الأمر الذي دفع بالرومانسيين - رغم الاختلاف المذهبي - إلى التطرق للممارسات الشعرية التي يمارسها الاحيائيون في القرن العشرين بخاصة . فنجد النص الشعري الرومانسي - بالإضافة للخصائص الرومانسية - يعارض الشعراء العرب القدامى ، وأحيانا يبدأ بحديث الأطلال مثلهم ، كما نجد صياغات عربية موروثة في موضوعات كالحب والغزل والنسيب تتطرق إلى القصيدة الرومانسية . بل نجد الشاعر الرومانسي يساهم مثل الاحيائي في كل المناسبات الاجتماعية والدينية والسياسية والحياة اليومية ، بقصائد يغلب عليها " المناسبة " التي كان يعيبها الرومانسيون على الاحيائيين .

كذلك كان خروج الرومانسيين على الوزن والقافية ، محدودا . بل يتوخى فيه التناهي مع الأشكال الشعرية العربية الرسمية والشعبية التي تركها لنا التراث ، وهي تخرج عليه ، وعلى عمود الشعر القديم.

ومن ثم نقول إن المعاصرة بدل أن تصبح حجابا بين المدرستين تحولت إلى رابط بين المذهبين. فقد كان الشعراء جميعا على اختلاف مذهبهم من محمد عبد المطلب والبارودي ، ومن شوقي وحافظ وإسماعيل صبري ، ومن مطران وشكري والمازني والعقاد ، إلى على طه وناجي وباكثير يحاولون في نصوصهم التواصل مع التراث العربي العريق جنبا إلى جنب مع الترجمة والنقل عن الغرب ، والحرب والجهاد ضده على الأرض المصرية ، كاحتلال عسكري ، وكحضارة متفوقة.

وقد وضح موقف الرومانسيين من الاحيائين في كثير من قصائدهم . فهذا خليل مطران [1] يقول عن شعر شوقي :

لولا (الجديد) من الحلي في نظمه     لم تعزه إلا إلى (القدماء)

فإذا النواظر بين (مبتكراته)     تغرى بكل حبية عذراء

(جـ١ ، ص٢٤)

ويقول له في موضوع آخر :

وبلغت شأو (البحتري) فصاحة     وشأوته معنى وجزل أداء

بل كنت أبلغ إذا تعارض وصفه     وتفوق بالتمثيل لله والإحياء لله

(جـ١ ، ص٢٣)

فهذا رأي خليل مطران صاحب النقلة الرومانسية المبكرة ، وهذا هو رأيه في شوقي : انه يأتي بالجديد ويفوق القدماء أي يفوق تراثه الشعري العربي بالتمثيل والمعارضة والإحياء .

وهذا الذي رصده في شعر شوقي من منظور رومانسي عام (١٩٢٧) في حفل تنصيب شوقي أميرا للشعراء، هو ما قاله من قبل وهو يستقبله بعد عودته من المنفى (١٩٢٠). يؤكده خليل مطران نفسه وفي شعره، وهو يصدر الطبعة الأولى (١٩٤٨) أي قبل وفاته بعام، وبعد موت شوقي وحافظ، وبعد صمت أبولو والديوان، يقول: "أتاح السابقين في الاحتفاظ بأصول اللغة، وعدم التفريط فيها، واستيحاء الفطرة الصحيحة، وأتوسع في مذاهب البيان مجاراة لما اقتضاه العصر، كما فعل العرب قبلي.." [٢]

وكأننا نستمع إلى شاعر احيائي وليس إلى شاعر رائد من رواد الرومانسية. ذلك أن طابع التحدي للغرب، وتجسيد الهوية العربية ثم المصرية لدى شعراء الديوان وأبولو مثلا - كان وراء هذا الفهم الأصولي للرومانسية لدى خليل مطران، رغم ما قام به من ترجمات عن الفرنسية والإنجليزية، وإطلاعه على أجدث ما كتب في هاتين اللغتين في الأدب والثقافة بعامة. وكان ذلك طابع عام في هذه الحقبة التاريخية في ظل الاحتلال الأوربي للعالم العربي.

وسوف نرى موقفا مشابها عند (إبراهيم ناجي) [٣] حين رثى شوقيا وسرد في مرثيته خصائص مذهبه ودافع عنها في قوله:

| | |
|---|---|
| ما زلت ( تبعث ) في قريضك ثاوياً | أو ماضياً حفلاً بكل فخار |
| حتى ( اتهمت ) فقال قوم : شاعر | ناجي الطلول وطاف بالآثار |
| شيخ يدب إلى ( الأصيل ) وقلبه | وجنانه في نضرة الأشجار |
| ويمس تبريح الصبابة واصفاً | مجنون ليلى في سحيق قفار |
| ويروح يبعث كليوباترا ناشراً | تلك العصور وطيفها المتواري |
| ويرى الحياة الحب والحب الحياة | هما شعار العيش أي شعار |

(الديوان، ص١٠٢)

وهي أبيات تصور - بحق - حقيقة مذهب شوقي الاحيائي - وهو لا يختلف عن موقف خليل مطران سالف الذكر - فهو يبعث القديم ، والأصيل ، لكنه ككل شاعر معاصر لمطران وناجي يمس تبريح الصبابة والحب في مثالها الشعري كالرومانسيين . وهو ما أشار إليه ناجي فيما بعد حين جعل (شعر الطبع) يجري في دماء الشعراء جميعا حين يقول (محمود غنيم) الشاعر الاحيائي أيضا :

ليشهد أن الشعر شيء مشى بنا
مع ( الطبع ) جل الطبع أن يتكلفا
وفي دمنا يجري به متواصلاً
مع (النفَس) الجاري وينساب مرهفاً
(الديوان ص ٢١٦)

وهنا نعرض لدعابة ناجي الرومانسي للشاعر (الاحيائي محمود غنيم) وقد هجم عليه ناجي بشعر تراثي يقلد فيه مذهب الإحياء ، فيستدعي معجم وصيغ القدماء ، ويستشهد بشعرهم يقول :

( قفا نبك ) أو نضحك على أي حالة
(قف / صاحبي) اليوم من عجب قفا
كأن صحاف الدار في عين صاحبي
غوان كستهن المحاسن مطرفا
أشار لإحداهن إذ برزت له
وناجته عن بعد وأبدت تعطفا
لك تسائلني من أنت وهي عليمة لك
وهل بغتي مثلي على حاله خفا ؟
سأخبرها من أنت أنك شاعر
قنوع إذا ما الخير جاء تفلسفا
(الديوان ص ٢١٧)

الأمر الذي يشير إلى اختلاط الرومانسيين والاحيائيين في الحياة المصرية ، والى قدرة الرومانسيين على تقمص طرق الشعر القديم والاحيائي كما فعل ناجي في النص السابق حين أورد قول أمريء القيس وعارضه في آن واحد ، (قفا نبك) أو (نضحك) كذلك أورد استدعاء لموقف غرامي شركة بين أمريء القيس وعمر ابن أبي ربيعة . ثم ضمن وعارض بيت أبي فراس الحمداني وأنهى المقطع كله بابتسامة عريضة عن قناعة الشاعر وفلسفته المرتبطة بالطعام والشبع ، مما يؤكد على أن الخلاف المذهبي لم يلغ الأصول التراثية المشتركة ، ولم يلغ الحياة اليومية المشتركة والهدف المشترك .

ونجد لدى بعض قصائد الرومانسيين أمثال هذه الحالة التي تستدعي الشعر القديم ، وتكرر صيغه، وأساليبه ، رغم كل ما هو مخالف في شعر الرومانسيين لشعر الإحياء فلقد عاشوا جميعا حياة مشركة منذ أول القرن حتى ماتوا . المازني ومطران (١٩٤٩) ، وشكري وناجي (١٩٥٨) العقاد (١٩٦٤) وقد عاش معهم احيائيون كثيرون تبادلوا معهم الحياة والشعر والمذهب على السواء، ومن يستقصي رثاء هؤلاء الشعراء لبعضهم البعض سيجد مصداقا لهذا الزعم .

وبذلك نحس أن ما جاء به الرومانسيون يقف عند تعريف الشعر والشاعر والتجديد في شكل النص الشعري ، وتوسيع العلاقة مع التراث العربي والإنساني ، بإدخال رموز الأساطير والحكايات القديمة ، وشعر غير العرب ، داخل إطار التراث الذي استلهموه وأدخلوه في بنيتهم الشعرية ، والمحافظة على الموروث اللغوي والتركيبي ، وان اكتسب كل شاعر طرائقه وأساليبه وأصبحت له بصمة شعرية يعرف بها.

ويعني هذا أن علاقة الشاعر الرومانسي بالتراث تفترق في درجة كيفية عن مثيلاتها بين الشاعر الاحيائي وتراثه العربي بخاصة، وترتب على هذه العلاقة الجديدة شكل شعري جديد، هو ما نسميه النص الرومانسي، وهو ما أسماه العقاد على سبيل المثال الشعر العصري وما عرفه بقوله "التعبير الجميل عن الشعور الصادق" (٤) وكان يعني ذلك لدى زملائه أنه شعر الحياة بكل اتساعها وتنوعها ووحدتها. وشعر الوجدان بكل ما فيه من عمق وتناقضات وذاتية وغريزة. ولم يتناقض ذلك لدى الرومانسيين مع المفهوم الرومانسي للشاعر "النبي" و"الرحمن" و"الساحر"، بدل الشاعر الحكيم والمشرع صاحب الشيطان أو الوحي في المفهوم الكلاسي والاحيائي على السواء.

ومن هنا اتفق المذهبان على جلال الشاعر وقدسية كلماته ونبوءة رؤيته، وسحر روحه وكلامه على المتلقي لأن الشاعر وشعره في كلتا الحالتين يصدر عن مثل عليا فلسفية تتناسب مع المثل الأعلى الجمالي والاجتماعي للواقع الذي يصدر عنه الشاعر. وكان - ذلك - الشاعر الاحيائي يبحث عن قيم جماعية. بينما يفتش الشاعر الرومانسي عن نفسه. ومن ثم يتم البحث خارج النفس في مدرسة لإحياء، ويتم البحث داخل النفس لدى الرومانسيين. وترتب على ذلك خلاف في طرق الشعور، والتخيل، والتصور الشعري، ورؤية كل شيء من خلال ثقب خاص هو الذات.

وعندما نعود للبدايات الرومانسية سنجد لدى ( عبد الرحمن شكري ) بخاصة ، بيانا شعريا ينتقد فيه ، الواقع الشعري المحيط بالشعراء والشعر في مصر . ونجد نقدا لاذعا له . ثم نجد البيان الرومانسي العربي في تعريف الشعر والشاعر على السواء . يقول شكري [5] :

ولو سقلت إلى حيث القريض لقا
بين ( الأثافي وربع المنزل ) الفاني

ولو سفلت لقلت الشعر في خبر
من السياسة في زور وبهتان

ولو سلفت فقلت الشعر ( مبتذلا )
في ( وصف ) مخترع أو ذم أزمان

لقيل نعم لعمري أنت من رجل
جم المحاسن من صدق وتبيان

(جـ٢ ، ص ١٦٤ ، ١٦٥) .

إذ نجد شكري يصف المذهب الاحيائي والتقليدي : بأنه يعود لمواصفات النص الجاهلي فينقل منه ويفقد صدقه . كما أنه يجاري السياسة ووصف أشياء مبتذلة . وبعد أن ينتقد ويهدم ما يفعله الشاعر غير الرومانسي ،

يضع بيانه في قوله:

إنما الشعر تصوير وتذكرة
ومتعة وخيال غير خوان

وإنما الشعر مرآة لغانية
هي الحياة فمن سوء وإحسان

وإنما الشعر إحساس بما خفقت
له القلوب كأقدار وحدثان

(الديوان جـ٢ ، ص ١٦٥)

وبذلك يرد شكري ما كان مراعيا للخارج إلى مراعاة الداخل ، أعني التصوير والتذكرة والمتعة بالخيال الذي يتحرك بشير نفسي ووجداني . ليصبح الشعر مرآة لحركة الحياة ، بكل ما فيها من حسن وقبح وخير وشر . وهو شعر الإحساس في النهاية ، وبذلك لا جدود للخيال ولا للشعر ولا للحياة . كلها كالبحر بلا توقف .

ولا عجب أن نجد المازني يردد ذلك في قوله :

ساقضي حياتي ثائر النفس هائجاً
ومن أين لي عن ذاك معدي ومذهب ؟!
على قدر ( إحساس ) الرجال شقاؤهم
وللسعد جو ( بالبلادة ) مشرب

(الديوان جـ١ ، ص٤٤)

ومن ثم يصبح الشعر كحمم البركان - يقول :

كل بيت في قرارته
جثة خرساء مرنان
خارجاً من (قلب قائله)
مثل ما يزفر (بركان)

(الديوان جـ١ ، ص٧١)

ثم يصوغ المازني كزميله بيانا رومانسيا شعريا بقوله :

هذا نبي ولم يبعث وليس له
إلا الجمال وآي الحسن قرآن ...
وشاعر لبق التصوير يحكمه
إحكامه ، (وخيال) الفعل معوان
يكسوه من شعره ثوباً يخلده
وليس يبلي (جديد الشعر) أزمان ...

والشعر حسن عزيز ليس تقهره
هذي الليالي وغير الشعر وهناني/...

يبلى مع الحسن عشق العاشقيه
ولا يبلى جمال غني الشعر يزدان ..

لكن (شعري) برغم الدهر يكلؤه
وهل لذي الحسن غير الشعر أكنان/..

لكل روض نضير طائر غرد
كذاك (نحن) حمامات وبستان

أنا برى (غايتي في الشعر واحدة
وان تبايـــن أوزان وأوزان)

فما أحرك على الأيام قافية
إلا وفيها على حبيه عنــوان

أكسو (قديمي) أفوافاً تجدده
وبعض ما تكتسي الأشعار أكفان ...

لي من ملاحته وحي يساعفني
إذا أعان على الأشعار شيطان ...

وإنما (النفس مرآة) إذا كرمت
فكل ما تبصر العينان حسان

(الديوان جـ١ ، ص ٩٨/٩٩/١٠٠/١٠٧)

وبذلك يدلي المازني ببيان رومانسي يؤكد التواصل بين شعراء الرومانسية (داخل جماعة الديوان وغيرها) حيث نجد الشاعر نبيا ، كتابه الحسن والجمال . وهو ما أسماه العقاد من قبل التعبير الجميل ، ثم انه شاعر لبق في تصويره وخياله يجدد الشعر بالجديد ، فيتحول القديم الموروث إلى جديد بديع . ثم انه (الشاعر) طائر غرد يستمد وحيه من الملاحة ، ومن النفس الصافية كالمرآة، بدل الشيطان القديم والوصف الخارجي القديم . ويعترف أن الجديد والقديم قيم فنية لا ترتبط بالزمن.

ومن هنا انطلقت المقولة الشعرية للعقاد بأن الشعر وجدان والشاعر الفذ حسن وبأن الناس تحيا بالشعر ، لأن الحياة شعر ووزن وموسيقى :

يقول العقاد : (٧)

ما أنشد الناس إلا كي تذكرهم ... صوت الحبيب أناشيد وألحان

ولا تعلم وزن القول شاعرهم ... إلا وكان له بالنبض ميزان/

إني ألوذ ( بشعري) حين يطرقني ... من الطوارق نزّال وضيفان

(والشعر من نفس الرحمن مقتبس ... والشاعر الفذ بين الناس رحمان)

(يظل ينطف من ماء الحياة ندى ... على الجماد فيزكو فيه ريحان

إذا تجهم وجه الناس ضاحكه ... ثغر الورود ومال السرو والبان

(الحب والشعر ديني والحياة معاً) ... دين لعمرك لا تنفيه أديان

ففي الحياة جنين الحب من قدم ... لولا التجاذب ما ضمتك أكوان

الشعر ألسنة تقضي الحياة بها ... إلى الحياة بما يطويه كتمان

لولا القريض لكانت وهي فاتنة ... خرساء ليس لها بالقول تبيان

ما دام في الكون ركن للحياة يرى ... ففي صحائفه للشعر ديوان

(الديوان جـ١ ، ص٧٢،٧٣ )

ومـن ثـم يـتفـق ثـالوث الديوان على ماهيـة الشعر وماهيـة الشاعر وتفقـون - بـذلك - علـى الموقـف مـن الـتراث الـسابق - فالـشعر عند العقاد - أنه من نفس الرحمن والشاعر رحمان وأن الشعر نطفة الحياة ، يحيل الجماد إلى كائن حي ، ويضحك إذا تجهم الـناس ، لـذلك فالحب والشعر والحياة والكون كائن واحد متداخل يفضي بعـضه إلى الـبعض الآخـر ويأتي منه ما يعينه على أهدافه التي اتفق عليها شكري والمازنـي والعقـاد كـمـا أسلفنا ، وتسللت - بعد الديوان - إلى مفاهيم الرومانسيين في جماعة أبولو ، وغيرهم حتى أصبحت [8] البيان الشعري العام للرومانسية العربية.

ولـذلك يـرى - على محمود طه - الشاعر مخالفا لغيره من الناس يراه لمحة من شعاع هبط من السماء إلى الأرض يملك عصا سحرية وقلب نبي يـغير الحياة ، ويـضيئها ونحـس هـنا أن (علـى طـه) حول القضية كلها إلى روحانية شفافة تحيط بها سياقات سماوية يقول :

هبط الأرض كالشعاع السني ✻ بعصا ساحر وقلب نبي
لمحة من أشعة الروح حلت ✻ في تجالد هيكل بشري
ألهمت أصفريه من عالم الحكمة والنور كل معنى سري
وحبته البيان ربا من السحر به للعقول أعذب ري
من تراه ؟ فرخ صوت هتوف ✻ من وراء الحياة شاجي الدري
إن ما تشهدون ميلاد شاعر

(الديوان ص ٩)

وهـذا خـلاف بـين رومانـسية حـسية تقـاوم عـند الديـوان ، وأخـرى تـشتكي وتـتعذب عند أبولو ، والواضح أن رومانسية التشكي والتعذب هـي الـتي اسـتمرت مـع الـشاعر العربـي فـيما بعد وحتى انكسار النموذج

الرومانسي في مصر والعالم العربي . فقد توازت هذه الرومانسية (الديوان) مع ما تعانيه مصر من خزائم دستورية وحزبية انتهت بمعاهدة (١٩٢٦) - بينما كانت رومانسية أبولو خارجة من لحظات توهج سياسي واجتماعي - بدأت بالتئام الوطنيين ، وازدياد حرارة العاطفة الوطنية بقيام الحرب والهجوم على السلطان حسين كامل ، وهو ما انفجر في ثورة (١٩١٩) وما أعطته من مكاسب وتوحد للذات الفردية والقومية ، ثم من مكاسب دستورية تمثلت في دستور (١٩٢٣) . لذلك نجد فورة الشعر الجديد وثورته كانت في هذه الفترة كما توازي معها الهجوم على كل ما هو تقليدي في الحياة . ولهذا نجد في شعر الرومانسية في الفترة الأولى انغماسا في الحياة ، ونرى في الفترة الثانية شكوى وترفقا ، ولا ينفي هذا أن الجميع في مركب واحد وهدف واحد كما أشرنا من قبل . ولكن الخلاف هنا خلاف في داخل المذهب وليس خارجه .

ولعل تواجد أحمد شوقي بين شعراء أبولو الرومانسية كان رمزا لاختلاف آخر في الرومانسية ، وهو تورطها في التراث العربي أكثر من الديوانيين ، كما أنها المدرسة التي اهتمت بالفنون الجميلة كالموسيقى والفنون التشكيلية كالرسم والتصوير والنحت . وقد وجدنا نماذج كثيرة لنصوص شعرية لدى شعراء أبولو تكتب استلهاما للوحة أو تمثال أو موسيقى . وكان أكثر هؤلاء جميعا أحمد زكي أبو شادي . ونجد نماذج أخرى لدى بقية شعراء الجماعة ولإبراهيم ناجي صور شعرية راقصة ، في ديوانه (ص ١٥٦) .

ولقد كان اهتمام الرومانسيين (بالآن) و(الداخل الإنساني) دافعا عامل لتوجيه النظر إلى الطبيعة ، والفلك ، والكون كله ، وبالفنون الجميلة والتشكيلية والحياة اليومية في السياسة والاجتماع مما جعل حظ التراث أقل بالقياس بالمدرسة السابقة عليهم . ذلك لأنهم وجدوا ما يشغلهم عن العودة الدائمة للتراث . وأما ما استبقوه من التراث العربي والإنساني فكان للسبب نفسه . أي تقوية (الآن) و(النفس) ضد المحتل وضد التخلف الحضاري .

بل أن إظهار القوة (عند الديوان) وإظهار الشكوى (عند أبولو) كان تجاويا مع معطيات الواقع السياسي والاجتماعي /وما تركه من أثار نفسية على الشاعر . الأمر الذي عكس قوة مرحلة وضعف مرحلة وبرر فيما بعد ضرورة انكسار النموذج الرومانسي المنسحب الضعيف لأنه لن يتماشى نع الثورات الوطنية التي اجتاحت العالم العربي بعد الحرب العالمية الثانية بخاصة .

ولهذا برز الهامش المتمرد في شكل شعر التفعيلة ، والذي استمر منذ الثلاثينات - ليصبح الشكل الشعري الملائم لما وصلت إليه في ثورات شعبية منظمة أدت إلى بروز حركات التحرر الوطنية وحصول الدول العربية فيما بعد على استقلالها .

ونلاحظ هنا أن علاقة الشاعر الرومانسي بالتراث قد خضعت لتأثير التزاحم النفسي أو المزاحمة النفسية. أعني محاولة التواجد وفرض الذات على الواقع يزخر بالشعراء من كل المذاهب، بل شعراء كانت لهم سطوة شعرية ومكانة سياسية تعطيهم قدرا كبيرا من الحماية حولتهم لنموذج شعري يحتذي.

ومن هنا نظر الشعراء الرومانسيون داخل أنفسهم ليبحثوا عن أشياء تميزهم عن غيرهم حتى لا يحدث لديهم نكوص نفسي، يحولهم إلى عبثيين. فوجدوا عالم النفس زاخرا، فواجهوا الواقع بأنفسهم. كذلك فعلوا بالنص الشعري، إذ حولوه إلى وسيلة للدفاع والحماية عن هذه (النفس) ومواجهة (الآخر) بالاختلاف عما يقدمه.

ولذلك طرحوا على الشاعر والنص الشعري أسئلة جديدة كمفهوم الشعر، ومفهوم الشاعر، وعلاقة الشاعر بالسلطة، وعلاقته بالآخر وإمكانيات تجديد النص الشعري وغيرها من القضايا. وأجابوا هم عن هذه الأسئلة في شعرهم، وفي نثرهم، بالمقارنة بين القديم التراثي والجديد الاحيائي، ثم بين التراثي الاحيائي وبين الجديد الرومانسي، فأسقطوا الاحيائي في المرحلة الأولى في مرحلة الصعود الرومانسي (والبورجوازي عموما) وفضلوا التراثي لأنه أكثر صدقا مع نفس صاحبه من الاحيائي المقلد لهم. إلا أن المرحلة التالية اقترب الإحياء نفسه من الرومانسي بفعل الجدل اليومي بين المذهبين، وتقف شعراء المرحلة الرومانسية الأولى عن نشر دواوينهم باستثناء خليل مطران والعقاد.

ومن ثم تخلص الشاعر الرومانسي من عقدة المزاحمة فقد ضعف التياران : الاحيائي ، والرومانسي الديواني ، واتجه الشعر العربي إلى أشكال جديدة للنص الشعري ، بدأها الاحيائيون أنفسهم بكتابة المسرح الشعري ، وكتب الرومانسيون قصائد ذات نفس ملحمي طويل ، تمتلئ بالأصوات المتعددة ، بل أغنى الرومانسيون بعد (الديوانيين) النص الشعري بالأوبريت (أبو شادي) والتمثيلية متعددة الشخصيات بالإضافة إلى كتابة النصوص القصصية والروائية ، والنثرية عموما .

وقد أثر ذلك كله في التوجيهات الشعرية عامة، وجعل النص الشعري العربي بعامة والرومانسي بخاصة ، متنوع الأشكال والأصوات . ولم تعد القصيدة هي النص المسيطر كما كان سائدا في مصر حتى كتب شوقي مسرحه (١٩٢٦-١٩٣٢) . وحتى زادت نسبة ترجمة الشعر الأوربي ونشرها في دواوين الشعراء الرومانسيين أنفسهم ، وهو ما أحدث المعارك النقدية بيت تيارات الشعر العربي طوال عشرات السنين في النصف الأول من القرن العشرين . وكان طبيعيا أن يظهر نص كالأطلال لإبراهيم ناجي، أو أرواح وأشباح لعلي محمود طه وغيرها ، وكلها تشير إلى الخروج من التراث العربي المحدود بعصوره الخاصة ، إلى عصور أسبق في التراث الإنساني واليوناني والروماني والمصري القديم . وهو ما أعطى الرومانسية العربية مساحات إنسانية تفتح من خلالها الشاعر العربي والنص الشعري العربي عل الأساطير والحكايات القديمة الشعبية والرسمية ، العربية وغير العربية ، الشعرية وغير الشعرية .

وبهذا أزاحت المفاهيم الشعرية الجديدة ، مفاهيم قديمة وسائدة . وساعد على ظهور نص جديد حتى بما يحمله منْ تأثيرات ونقول وتقليد وتجاوز تراثي عربي وغربي .

ونستطيع القول هنا أن جو التعبير الحر الذي خلقه الشاعر الرومانسي، قد خلق فرصا شعرية جديدة للنص الشعري العربي. فقد استفاد النص من الترجمة. وتعرف على النصوص المختلفة عن النص العربي. وجاء ذلك بعد أن أسس الاحيائيون النص الشعري على أسس متقدمة من تراثنا العربي. فجمع النص الشعري حسنات التراث العربي، والتراث الغربي بعد ذلك. وشهد مع التطور للغوي العام، تطورا لغويا خاصا، ساعد على قيام "الشعر الحر" و"شعر التفعيلة" و"والشعر الدرامي" و"القصيدة متعددة الأصوات" وكان ذلك كله تمهيدا للنشاط الشعري الغنائي والدرامي في المدرسة الشعرية طوال نصف قرن، ولا تزال آثاره فاعلة حتى الآن.

ويرجع الفضل - إذن - للرومانسية التي نبهت الشاعر العربي إلى أهمية ذاته وعصره، وتراثه. وأهمية أن ينفتح عقل الشاعر للعالم كله، قديمه وحديثه. ولذلك لم يجد شعراء التفعيلة والنص الشعري الدرامي كثير عناء في كتابة نصوصهم. اللهم إلا المعركة الشهيرة للعقاد مع فوزي المنتيل وأحمد عبد المعطي حجازي. ثم أن هذه المعركة قد نشبت بعد أن تمايزت الاتجاهات والأشكال الشعرية. ولم يعد هناك خوف على التطور الشعري العربي.

بل لقد تخلص النص الشعري العربي - بفضل الرومانسية - من التبعية العمياء للتراث العربي فقط. وقتلت مقولات (الصدق والنبوة والوحي والسحر) مقولات الزيف والمباشرة، والكذب على النفس والتصنع والافتعال، والركاكة، ومجاراة الحدث بدون تعمقه في النفس:

أي أصبح جليا أن فكرة الذات الفردة والمحلية والقومية الفردية والجماعية، تفهم من خلال خصائص كل عصر على حدة. وهي المقولة التي يصطدم بها الشاعر عند كل تجديد وصراع مع القديم. لنفي فكرة التقليد والمحاكاة والثبات على كل جامد مقدس وكذلك لنفي التبعية والغيرية، وإنكار الذات أمام الآخر للحصول على نواله وهو ما يسمى التكسب بالشعر.

ولهذا كانت ثورة الرومانسيين في صالح التوسع (بالخيال والموسيقى والتشكيل) في مفهوم التراث ونقده في آن واحد. فلم يثوروا على التراث لرفضه بل لتدعيمه ولتأصيل علاقته بالذات والعصر وعدم الاكتفاء بجانب واحد من التراث على حساب بقية الجوانب الشعرية وغير الشعرية.

وهذا يؤكد أن الثورة الرومانسية في كل عصر، تسمى بأسماء مختلفة، كالحداثة مرة، والتصوف مرة أخرى، والعذوبة مرة ثالثة، ولكن تظل الحقيقة، وهي أن ثورة الرومانتكين في عالم الشعر لم تكن رفضا للتراث الكلاسيكي. وإنما على العكس من ذلك، تمجده وتحترمه. والرومانتيكيون لا يخفون اعجانهم الشديد بالتراث الإغريقي، وهم مدينون له في أعمالهم، ويكفي أن نعرف أن كتاب شيلي "دفاع عن الشعر متأثرا أبعد التأثير بفكر أفلاطون، وأن استخدام كولورج للأساطير في أعماله الشعرية يعود إلى تأثره وإعجابه العميقين بالتراث الكلاسيكي"[9].

وهو ما نلاحظه لدى شعراء الرومانسية العربية. ويبدو في احتفال شعراء مدرسة الديوان وأبولو بشعر العرب القدامى، والإشارة إليه باستمرار في شعرهم وكتاباتهم النظرية. كما أن التعدد الواضح في المذاهب، والنصوص الشعرية خلال القرن العشرين، يعكس لنا أهمية ما بدأته الرومانسية في العقل العربي، والنفس العربية، والنص العربي شعره ونثره غنائية ودرامية. وسوف نشهد ذلك في علاقة الشاعر بالتراث فيما بعد الحرب العالمية الثانية وحتى الآن.

ولا ننسى في هذا السياق رومانسي المهجر الأوربي والأمريكي الذين كانوا سببا مباشرا لتفتح النص الشعري على تراثه وتراث الأمم الأخرى. مع ملاحظة أنهم استمروا يحدثون نصوصهم حتى وقت قريب. بل كانوا سببا في انتشار الشعر المنثور، والحر طوال هذا القرن. كما أن الجماعتين المهجرتين "العصبة الاندلسية" و "الرابطة القلمية وكانت في الموضع نفسه من التراث الإسلامي والعربي (في الأندلس). وفي أمريكا الجنوبية كما كانت الربطة القلمية تجمع شتات الشعراء العرب في أمريكا الجنوبية، ولكنهم كانوا حريصين على لغتهم العربية وموروثهم الشعري كما كان مجايلوهم في مصر والشام وكانوا من ناحية ثالثة يفتحون النص العربي على لغات العالم ونصوصه الشعرية.

ويكفي أن نقول إن الرابطة القلمية حتى عام (١٩٢١) وهو عام صدور كتاب الديوان، كانت قد أصلت أنفسها غربلا منذ أوائل القرن، قدم له عباس محمود العقاد. كما كانت نصوصهم نماذج رومانسية عربية متقدمة. والإشارة للأسماء الكبيرة التي كونت وأنتجت شعر الرابطة القلمية، توضح ما كان لهذه الرابطة من تأثير مهم في النص الشعري العربي خلال القرن العشرين. فأسماء مثل (ميخائيل نعيمة) صاحب "الغربال" وصاحب أطول عمر شعري وإنساني فيهما، وجبران خليل جبران، وإيليا أبو ماضي، ونسيب عريضة، ورشيد أيوب، وعبد المسيح حداد، ووليم كاتسفليس، وندرة حداد ووديع باحوط، وهي أسماء تكشف عن مدى ما أمدت به هذه الأسماء الكبيرة النص الشعري العربي.

ويوضح البيان الذي كتبه ميخائيل نعيمة منظر هذه الجماعة ما أوضحناه من قبل عند باقي الجماعات الرومانسية من " إننا في كل ما نفعل، وكل ما نكتب، إنما نفتش عن أنفسنا. فان فتشنا عن الله فلنجد أنفسنا في الله، وان سعينا وراء الجمال فإنما نسعى وراء أنفسنا في الجمال. وان طلبنا الفضيلة فلا نطلب إلا أنفسنا في الفضيلة. وان بحثنا عن مكروب فلا نبحث إلا عن أنفسنا في المكروب. وان اكتشفنا سرا من أسرار الطبيعة فما نحن إلا مكتشفون سرا من أسرارنا، فكل ما يأتيه الإنسان إنما يدور حول محور واحد هو (الإنسان). وحول هذا المحور تدور علومه وفلسفته وصناعته وتجاريه وفنونه. وحول هذا المحور تدور علومه وآدابه"[10]. بل خرج من الحس الإنساني على تفتح في علاقته مع تراث الإنسان في كل زمان ومكان فاغتنى النص الشعري بخاصة. وتسرب ذلك إلى المشرق العربي فزاد تأثير التراث الإنساني في إبداع الشام - مصر بالطبع - مثلما أوضحنا من قبل. وقد كان تعريف ميخائيل نعيمة - أيضا - للشاعر دالا على توارد تعريفات الرومانسي العرب فـ " الشاعر نبي وفيلسوف ومصور وموسيقي وكاهن .. والشاعر الذي تعانق روحه روح الكون يدرك هذه الحقيقة أكثر من سواء. لذلك نراه يصوغ أفكاره وعواطفه في كلام موزون منتظم"[11].

وهو تعريف يجمع الرؤى المختلفة في النظر إلى الشعر الرومانسي ذاته. وقد فتح التنوع في تعريف الشاعر المزج بين الشعر والدين والقوى الروحية، والفلسفية والفنون الجميلة، والفنون التشكيلية، والكهانة وأسرارها. واندماج روح الشاعر - في حلول صوفي - مع الكون كله، ليدرك الحقيقة والجمال والفضيلة في كل شئ. وقد اشتركت جماعة أبولو بخاصة في هذا التراث إلى أفق إنساني لا يضيق على التراث العربي بل يمتد بامتداد التراث الإنساني في الزمان والمكان.

ولا ننسى أيضا الرومانسية في المغرب والتي جسدها شاعر تونس الكبير أبو القاسم الشابي[١٢] . وهو امتداد لمقولات المدرسة المصرية والشامية والمهجرية عبر شعرهم وترجماتهم ، فقد رأى الشعر والشاعر كما يرونهما . وسجل ذلك في شعره بقوله:

عش بالشعور وللشعور فإنما
دنياك كون عواطف وشعور
شيدت على العطف العميق وإنها
لتجف لو شيدت على التفكير

(الديوان ص ١٨٦)

ويقول في موضوع آخر

أنت يا شعر قصة عن حياتي
أنت يا شعر صورة من وجودي
أنت يا شعر إن فرحت أغاريدي
وإن غنت الكآبة عودي

(الديوان ص ١٢٥)

وهو ترديد لما قالته المدارس الرومانسية العربية كما أوضحناه من قبل . ولا تختلف الرومانسية العربية في أي قطر عربي عن غيرها ، خلال هذا السياق . إذ إن مصادرها الشعرية والنقدية تكاد تكون واحدة مشتركة، باستثناء من يقرؤونها في المهجر مباشرة ويتعاركون مع النصوص الموجودة في عصورهم . ونود أن نشير إلى أن ثقافة المهجر المسيحية والأوروبية لم تجعلها بعيدة عن تراثها العربي ، بل كانت نبعا لكل الرومانسيين في العالم العربي على اختلاف دياناتهم وحدودهم السياسية ومعرفتهم باللغات الأوروبية .

وتعود الفضل إلى كل هؤلاء الشعراء والجماعات في نقل الشعر العربي إلى أفق التجديد المفتوح على تراث وشعر العالم كله. وتوسيع مفهوم الشعر والشاعر والتراث. ويكفي أن نقول إن الشعراء الرومانسيين انطلقوا من الشعر القديم والاحيائي واختلفوا معه. بل "ذلك الأدب بعينه هو الذي حمله المهاجرون إلى ديار غربتهم في بدء هجرتهم مثلما حملوا الجو الروحي القائم الذي نشأوا فيه وترعرعوا. وفي مثل هذا الجو كان على الحركة الأدبية التجديدية أن تشق طريقها .. لقد كان من ثورة الرابطة القلمية على التقليد أن خلقت أدبا إنسانيا شاملا .."(١٣) ومن هذا المنطلق دارت الدائرة ليكمل الأدب الرومانسي المكتوب بالعربية - مهما يختلف المكان - نفسه، حتى نستطيع القول بأن الشعر الرومانسي بخاصة، قد طور الذات الشعرية العربية وفكها من قيود التراث، ومن التبعية للغرب في الوقت نفسه. وفتح عيونها على الأدب الإنساني وتراث الإنسانية كلها.

## هوامش الفصل الثاني

١- **خليل مطران** ، ديوان الخليل ، دار مارون عبود ، بيروت ١٩٧٥.

٢- مقدمة ، ديوان الخليل ، ص ١٢.

٣- **إبراهيم ناجي** ، الديوان ، دار العودة بيروت ، ١٩٨٠.

٤- **عباس محمود العقاد** ، الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، الكتابة العصرية بيروت ، بدون .

٥- **عبد الرحمن شكري** ، الديوان ، جمعه وحققه نيقولا يوسف ، توزيع المعارف بالإسكندرية ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٠.

٦- **ابراهيم عبد القادر المازني** ، ديوان المازني ، مراجعة محمود عماد ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب .

٧- **عباس العقاد** ، الديوان ، جـ١.

٨- **على محمود طه** ،الديوان ، دار العودة بيروت ، ١٩٦٤ .

٩- **محمود الربيعي** ، في نقد الشعر ، دار المعارف ، الطبعة الثالثة ، ١٩٧٥ ، ص ١١٢.

١٠- **مجموعة الرابطة القلمية** ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٤. ص١٦-١٧.

١١- **مجموعة الرابطة القلمية** ، الشعر والشعراء ، ميخائيل نعيمة ، ص٢٥٧.

١٢- **أبو القاسم الشابي** ، أغاني الحياة ، الدار التونسية للنشر ، بدون .

١٣- **ميخائيل نعيمة** ، في الغربال الجديد ، مؤسسة نوفل ، الطبعة الرابعة ١٩٨٨. ص٩٤-٩٥.



# الفصل الثالث

## انفتاح النص الشعري والجدل مع جوهر التراث في شعر التفعيلة

تمثل ظاهرة شعر التفعيلة حلقة مهمة في سلسلة تطور علامة الشاعر العربي الحديث والمعاصر بالتراث . فأن من أهم ملامح هذه العلاقة جعل بنية النص الشعري بنية منفتحة ، متعددة الدلالات والمستويات والمحاور. ولا ينفى ذلك وجود نصوص شعرية ذات بنية مختلفة، ودون أن ينفى ذلك تعاصر أشكال شعرية أخرى لا تقوم على وحدة التفعيلة.

وقد حكم الشاعر نصوصه بعلاقات متوازنة مع التراث الشعري ، وغير الشعري ، العربي وغير العربي . بل أصبح التراث جزءا من رؤية شعرية شاملة للنص الشعري تعده أداة من أدوات التشكيل الشعري ، خاضعا لرؤية صاحب النص بل كان التعامل في غالب الأحيان مع جوهر التراث ، وليس مجرد ترصيع النص بعبارات أو جمل أو أحداث أو شخصيات تراثية.

وبذلك أقام الشاعر المعاصر علاقته بالتراث من خلال رؤية جدلية يسيطر هو عليها ، ويخضعها لما يريده ، ولا يستسلم لرؤية التراث ، وإنما يوظفه ، ويستفيد من هذا التراث في تشكيل البنية حتى ينطق هذا التراث بما يريد الشاعر إن يقوله .لا أن يقول الشاعر ما يريده التراث في أي جانب من جوانبه .

ولهذا حكم الاختيار المسبب – من خلال نسق عقلي وفكري وفني جمالي – العنصر المستدعي من التراث . أي انه لا يستدعيه استدعاء تلقائيا . بل استدعاء مدروسا يخضع لتصوره عن الشعر والنص الشعري وماهيته ومهمته، وقدراته على التجاوب مع النص المعاصر. أي أن الشاعر المعاصر يطرح أسئلة يجيب عنها التراث . كما يطرح أسئلة على الواقع استجابة لأسئلة الواقع نفسه ، وبذلك تختلف علاقة الشاعر المعاصر (والحديث) بالتراث ، عن

علاقات الشاعر السابق عليها كل المذاهب التقليدية والاحيائية والرومانسية . لأنه محصلة لجدل هذه المذاهب . ولعلاقتها بالتراث حتى أننا نستطيع أن نقول إن علاقة الشاعر المعاصر بالتراث رغم تعقيدها - هي أنضج هذه العلاقات فقد استوعب الشاعر محاولات السابقين، وكانت لدية فرص للمقارنة والموازنة بين النصوص العربية ، والنصوص الغربية في عصورها السابقة عليه بعد أن أصبح الاتصال بالثقافة العالمية أحد الملامح الجوهرية للنص الشعري المعاصر .

أي أن علاقة الشاعر المعاصر بالتراث محكومة بالتطور العام للثقافة العالمية . وهذا ما جعل النص الشعري وصاحبة وتراثه متصلا بالمواقع أكثر من قبل . وأكثر اتصالا بقضايا واقعه . تلك القضايا التي يمتلك المثقف - والشاعر مثقف بالضرورة - القدرة على فهمها وصياغتها . سواء أكانت تهم هذا المثقف أم تهم الإنسان غير المثقف بثقافة العصر ، أعنى الإنسان العادي ، اليومي الذي تقع علية آثار هذه القضايا في حين قد تغيب عن ذهنه أسبابها وطرق علاجها .

كان ذلك سببا جوهريا للتداخل بين دور الشاعر والمثقف والسياسي في آن واحد وقد أجبرت هذه الأدوار المتداخلة الشاعر المعاصر على أن يحدد علاقته بالسلطة في نصوصه تحديدا واضحا . وليس مجرد المشاركة في المناسبات السياسية والاجتماعية والدينية والشخصية بقصيدة لمجرد المشاركة واثبات التواجد الشعري والإنساني في عصره .

الأمر الذي حول نصة الشعري إلى نص مفتوح متجادل مع الذات التي تبدعه ، وهي ذات متجادلة مع واقعها ، مفتوحة على ثقافة عالمية . إذ كان لابد أن تختلف نظرية الأدب ، ومفهوم الشعر والنص الشعري ، وان تتغير علاقة الشاعر بواقعه وتراثه عن ذي قبل ، وبعد أن أصبح التراث عنصرا من عناصر التشكيل الشعري .

أصبح الشعر إعادة صياغة لكل شيء. للغة و الذات والواقع والمتلقي على السواء. وتعنى الصياغة التجديد المستمر، وخصوصية النص. ودلالة على قدرات الشاعر، وكان ذلك يتم عبر سيطرة نظرية شعرية حددت مفهوم النص الشعري وعلاقته بالتراث كما يراها (ت. س. إليوت) - و هو ممثل لنظرية الخلق، ولكون النص معادلا موضوعيا للتجربة الشعرية والإنسانية للشاعر - وكما تراها نظرية الواقعية (الاشتراكية و النقدية).

وكما رأى الشاعر السابق - على الواقعي والموضوعي- العلاقة بين الشاعر و التراث من خلال قوانين أخلاقية (كلاسيكية) ثم رآها من خلال قوانين ذاتية خاصة لدى (الرومانسية). فالشاعر في هذه المرحلة الأخيرة يرى كل العلاقات من خلال الواقع و في ضوء قوانين حركة الواقع الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية. ويمزج بين هذه القوانين ويتجادل معها ومع غيرها من القوانين الأخلاقية والذاتية. وعارك الواقع في موضوعيته، والفن بعامه والشعر بخاصة، مدركا للخصوصية النسبية للنص الشعري و لعلاقة الشاعر بالتراث كما أشار البحث من قبل في هذه الوحدة.

وفي حقيقة الأمر "يمكن معرفة الواقع، ولكن لا يمكن تعريفه بصورة نهائية قاطعه. إذ إن معرفة الواقع تاريخية موقوتة، ترتبط بمدى علمنا وفهمنا له. ولهذا فالواقع يبرز في كل مرحلة من مراحل التطور جوانب جديدة و مظاهر و ظواهر لا تقف عند غاية ولا تحدها نهاية ... و تجعل للذات فعالية إزاء الموضوع ..." [1] وبذلك كان النظر الدائم لما وصل إليه الواقع و ثقافته، وما وصلت إليه الذات من تطور و تفهم، لنفسها وللواقع ولعلاقتها بالماضي بشكل عام، و للتراث بشكل خاص.

ومن هنا امتزجت الواقعية كإهاب عام ، من منظور نظرية - الانعكاس - بما ساد مصر و العالم العربي من نظريات فلسفية وجمالية أخرى كالوجودية والعبثية والسريالية . ولكن العقل المتجادل استطاع أن يختار لنفسه من خلال هذا الركام كله موقفا من المواقع والذات والتراث . ووضح هذا الاختيار من تداخل الاستفادة من التيارات والفلسفات والنظريات السائدة في مصر والعالم العربي فيما بعد الحرب العالمية الثانية حتى الآن . فنرى مقولات - إليوت - إلى جوار مقولات - ماركس - إلى جوار مقولات من الكتب المقدسة... الخ ، تتجادل في النص الشعري الواحد بل نجد أكثر من تراث لأكثر من أمة ولأكثر من مرحلة تاريخية في نص شعري واحد إيمانا من الشاعر نفسه بأن تراث الإنسانية تراث واحد يخضع لرؤية الشاعر ولموقفه الخاص الناتج عن جدل كل العناصر السابقة مع التراث .

ومن ثم أصبح لتوظيف التراث واستلهامه واستدعائه في النص الشعري في مدرسة شعر التفعيلة دلالة على موقف الشاعر من هذا التراث ، و أصبح للشاعر و للشعر وللتراث دور معرفي مهم وواضح ، بجوار الدور الجمالي واللغوي . وكان ذلك كله مدعاة لأن يتفهم الشعر قوانين الواقع والنص الشعري والتراث على السواء ، وهو يقدم نفسه للملتقى الذي اختار أن يتوجه إليه سلفا .

ونتج عن ذلك أن تدخلت ثقافة الشاعر و تدخل موقفه و تدخل الواقع والملتقى في تشكيل النص الشعري ، وأمسى طبيعيا أن تدخل - تقنيات - جديدة ، مستمدة من أنواع أدبية أخرى كانت تقف على الحياد وهي تعيش جوار النص الشعري ، فدخلت تقنيات الرواية والقص ، وتبسط النص الشعري ليصل إلى أكبر مجموع من الملتقين الذين يحمل قضاياهم أو الذين يرى أنه يشترك معهم في قضاياهم . وهنا يستدعى التراث ليدخل – بكل أنواعه و مراحله – في تشكيل النص الشعري ولا تنفي البساطة هنا ما آلت إليه النصوص الشعرية بعد ذلك من تركيب و تشابك .

وتقمص الشاعر شخصيات غير ذاته وهو يروي نصه الشعري ويتقنع بأقنعة لا حصر لها من التراث ، واختبي صوته المغني لتعدد أصوات النص الشعري مع هذه التقنيات السابقة ، وبالتالي تتعدد مستويات النص الشعري مع هذه التقنيات السابقة وبالتالي تتعدد مستويات النص وينحو نحوا دراميا دون أن يفقد غنائياته في كل النصوص . ذلك أن الغنائية ألصق بهذا الشعر طوال عصوره السابقة كلها ، وبالتالي يتطور النص الغنائي إلى درامي دون أن يفقد غنائياته بتراثها الشعري الممتد عبر هذه العصور العربية كلها .

ويعني هذا أن علاقة الشاعر بتراثه تعمقت وأصبح لها قانون عام يحكمها في كل تجلياتها. ويعني ذلك أيضا إن هذه العلاقة استفادت من تراث النثر الرسمي والشعبي والقص الرسمي والشعبي على السواء . وكان - لذلك - سهلا عليها أن تستفيد من تقنيات المسرح والفنون التشكيلية والجميلة . ولكن ليس كما استفاد الشاعر الرومانسي بجعلها مثيرا لكتابة النص الشعري ، أو بجعلها موضوعا وغرضا للشعر . بل استفادا بها كتقنية وعنصر في بنية النص الشعري الغنائي والدرامي .

وبذلك لم يحدث قطيعه مع الواقع أو التراث ولا مع ذاته في الوقت نفسه. واستجاب لما يمليه العصر عليه من منجزات في كل الميادين ، واستجاب التراث كجوهر في تركيب الشاعر العربي بعامة لأسئلة العصر فلم ينعزل أو يضمحل. ويفسر هذا الأمر ازدهار النص الشعري والمسرحية الشعرية في العامية والفصحى على السواء . طوال عقود الخمسينيات والستينات والسبعينات إذ تحرك العصر كله في اتجاه المستقبل بحثا عن دور في هذا العالم للشاعر وللوطن على السواء .

ولا شك في أن هذا التجاوب هو الظهر الشعري للتواصل الحي بين الشعر العربي وبين الحياة العربية التي كفلت لها ظروف ، سياسية واستراتيجية وجغرافية وفكرية وعقائدية، عوامل واحدة رغم التنوع الخاص بكل بلد أو طبقة أو جماعه شعرية ، أو شاعر بعينة .

وكما انه لا ينفصل الشعر عن الشاعر - وعلاقته بالتراث - عن الواقع إذ لا ينفصل الشعر عن التطور العام للغة ، وكذلك لا ينفصل تطور الشعر عن الحفاظ على أصوله ، وذلك أن محوري الثبات والحركة وجهان لشيء واحد ، فالقاعدة تحمل استثناءاتها .

فالنظم التي تحكم الواقع الاجتماعي ، تلقى بقوانينها على الواقع الشعري " اى أن العلاقات الاجتماعية تحد الصلة الجمالية بتحديد أفاقها. وان الصلة الجمالية تنزع نحو الإفلات من هذا الحد والتحديد " [٢] وداخل اللغة الشعرية نحن إزاء التطورين الخاص ( للمبدع ) والعام ( للجماعة ) ولابد أن نراعي ذلك ونحن نرصد عوامل الوحدة والتنوع داخل أهاب واحد حيث " إن اللغة مبنية أساسا على نسق منظم من القواعد ، الذي يحدد تفسير وتأويل العدد الذي لا حصر له من الجمل في هذه اللغة والتي تتميز بالجدة ، والحداثة " [٣] وهي كما يشير احد علماء اللغة " اللغة تستخدم وسائل محدودة في استخدامات غير محددة ، وان اللغة لها قواعد تصف إمكانية إحداث هذا الاستخدام داخل إطار الفلسفة العقلانية للغة . وهناك الجانب الإبداعي ، الخلاق في استخدام اللغة . وما هو أكثر فإنه من الممكن تفسير القواعد التي وصفها " ياناني " على أنها جزء من الكل ... " [٤] فالقصيدة إذن ،

ذات أبعاد خاصة وعامة رغم استمدادها من العام ، وهي من حيث الشكل والتشكيل خاصة وعامة. تأخذ من اللغة ما تبني به القصيدة وتميز الشاعر بخصوصية الاستعمال (اللغوي) وخصوصية التشكيل الجمالي (الأسلوب والصورة الشعرية ) . و تترك اللغة للشاعر أن يستعير من الفنون والأنواع الأدبية الأخرى ما يساعده على تشكيل موقفة و رؤيتة .

لذلك كانت تحولات البنية في القصيدة الحديثة والمعاصرة مستمده من الاستفادة الجمالية بأنواع أدبية وبفنون أخرى تستتبع تغييرا وظيفيا للشكل الفني للقصيدة ، من الخارج بحكم (التشكيل) ومن الداخل بحكم (الرؤية) وكلاهما (التشكيل و الرؤية ) ينبعان من الأصل الاجتماعي العام الذي يساعد على هذه النقلة حيث أن أي نقلة جمالية لابد أن تجد ما يساعدها من ممهدات و إرهاصات وتغييرات اجتماعية تراعي : النوع الأدبي و خصوصيته ، و الملتقى (وتكوينه واستجابته) والمبدع برغبته في التجاوز ، " فقد مضت قرون وظل الشعر العربي غنائيا ، واقترب أحيانا من مرحلة السرد والحكاية والحدث ، ولكن التقاليد الشعرية السائدة والموضوعات المحددة كانت أقوى من أي تغيير ، أو أن الوظيفة السياسية الاجتماعية الفردية للشعر لم تفرض البحث عن أنواع شعرية مغايرة ما دامت تحقق الأغراض التي يسعى إليها الشاعر ومن يتوجه إليه بشعرة ." (5)

وهنا يبدو المقصد الاجتماعي والسياسي وراء المقصد الجمالي ، مع الأخذ في الحسبان أن "هوية الكاتب الشكلية لا تقوم حقيقة إلا خارج نطاق مقاييس النحو وثوابت الأسلوب .... اللغة والأسلوب شيئان ، والكتابة وظيفة . أنها العلاقة بين الإبداع والمجتمع ."(6) وبهذا الفهم الاجتماعي الجمالي نرى القصيدة العربية.

فقد خرجت القصيدة العربية من سياقات تاريخية وجمالية، شكلت وجه الحياة العربية. وكانت القصيدة إحدى مظاهر التغيرات الحادثة، فقد خرج الوطن العربي - عقب الحرب العالمية الثانية - إلى نقطة تحول اجتماعي وكان الشعر انعكاسا لهذه التغيرات، ولنقطة التحول التي حولت القصيدة من رؤية ذاتية (رومانسية) إلى رؤية تصور شوق الفرد والجماعة، أعني أن القصيدة العربية خرجت إلى حيز جديد على مستوى الرؤية والتقنية على السواء.

وامتزجت الأصول الجمالية المتوارثة، مع الأصول الجمالية المستحدثة وسمي هذا المزج التقني، "شعر التفعيلة" وداخل الشعر (التفعيلي) نجد كيفيات متعددة ومتباينة للتعامل مع المورث. وكيفيات متعددة للتعامل مع الواقع الجديد. ونلاحظ من هذا التعدد يبدأ داخل الشاعر الفرد وينمو خلال مراحل انتاجه. كما نلاحظه داخل إنتاج الشعراء العرب جميعا على الرغم من انطلاقهم من مقولات جمالية وتجربة جمالية مشتركة.

وقد حدد أدونيس منذ فتر مبكرة مفهوم هذا الشعر الجديد "انه رؤيا. والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة. هي بأذن تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها، هكذا يبدو الشعر الجديد، أول ما يبدو، تمردا على الأشكال والطرق الشعبية القديمة، ورفضا لموقفه وأساليبه التي استنفدت أغراضها"[٧] وبعد أن تحول الواقع وتحولت الرؤية فلابد أن تتحول أدوات الإبداع، والنظر من هذه الرؤية إلى الصراع بين هذه التحولات يتضح انحياز الشاعر وخصوصية أداته "لان الكيفية التي يواجه بها الفنان التنازع هنا - التنازع بين عناصر الموقف وأدوات تشكيلها - تحدد مدى نجاحه من ناحية، كما تحدد انحيازه الفكري والتاريخي والاجتماعي من ناحية ثانية"[٨]

وتكمن الرؤية (أو الرؤيا) وراء مفهوم الترابط والتواصل بين عناصر تكوين القصيدة. المعاصرة وأجزائها، وتفسر الوحدة الناتجة من تنوع أدواتها. كما أن ارتقاء الشعر المعاصر لمقولة "الرؤية" على المستويين النظري والشعري يفسر اتخاذ الشاعر لموقف من ذاته ومن العالم، لان الرؤية "ليست معاينة لذات فردية فحسب، بل للنمط، للشاعر، للشعر، ودوره في تغير العالم" [٩]

أما على المستوى التقني والجمالي، فقد حاول الشعراء مواكبة (الرؤية الرؤيا) بتقنيات وأدوات فنية تلائم هذا التحول، والحرية الفنية التي أتيحت في الشعر التفعيلي للشاعر. وكانت "الدرامية" بما تحويه من عناصر القص، والحوار (عناصر الحكاية) والشخصية، ومحاولة التوصل إلى صياغة موقف الشاعر منها في الوقت نفسه هي المظهر الفني بينما، تكمن الاستفادة من عناصر تشيكل القصيدة بشكل وطريقة جديدين. وتبدأ الاستفادة من تفجير الطاقات الصوتية للحرف وللكلمة بتقطيع الكلمة أو تكرارها، أو استخدام الحرف كرمز صوتي أيضا ينتج عنة إيقاع خاص.

وعلى المستوى الموسيقى. استفاد الشعر (القصيدة) بالزحافات والعلل المتاحة للشاعر العربي، وتطورت هذه الاستفادة إلى اعتماد القصيدة على تفعيلة واحدة تكرر بأعداد خاصة داخل السطر الشعري، بما يلائم النغم العام للقصيدة، وهنا كان التدوير في عروض القصيدة العربية المعاصرة. ولقد نشأ من هذه الاستفادات العناية بالإيقاع العام للقصيدة إلى حد مزج البحور والتفعيلات، ومزج الشعري بالنثري.

وفي النهاية يتصارع إيقاع النثر مع إيقاع الشعر فيما سمي بقصيدة النثر، أو الشعر المنثور والذي يمثله شعر محمد الماغوط على سبيل المثال.

وكما انعكست الدرامية على صوتيات القصيدة وإيقاعها، فاستخدمت القصيدة، تعدد الأصوات، وتعدد البحور بل المزج بين مقاطع موزونة (عرضيا) ومقاطع نثرية. وقد انعكس ذلك على مستوى الصورة الشعرية لتحاول القصيدة العربية أن تخلق صورها الشعرية الخاصة التي لا تلجأ إلى التداعي التراثي بل إلى خلق علاقات لغوية متولدة بين مفردات اللغة التراثية والمعاصرة فهي صورة شعرية دالة على الشاعر وأسلوبه وإن اتجهت عند بعض الشعراء إلى الاستفادة من صورة شعرية تراثية لعمل حوار معها أو مناقضتها، ويتضح ذلك عند - أمل دنقل - ومحمد عفيفي مطر على سبيل المثال.

وتستلزم الدرامية، استدعاء للشخصيات التراثية لممارسة الإسقاط السياسي والاجتماعي الذي تميز به أصحاب القصيدة المعاصرة، لبيان التواصل بين التراث والواقع المعاش، ومن ناحية ثالثة للدلالة على موقف الشاعر وانحيازه، أعني أن نوعية المستدعى تفصح عن نوع المستدعي. وقد تستدعى الشخصية أو جانب منها، ويقام عليها بعض التعديلات كشخصية مهيار الدمشقي أو عبد الرحمن الداخل عند أدونيس، وشخصية الحلاج عند صلاح عبد الصبور وزرقاء اليمامة عند أمل دنقل.

واستدعاء الشخصية التراثية حينما يمتد إلى نهايته يشمل استدعاء الشخصيات الأسطورية أو الأسطورة نفسها. ويتضح ذلك عند السياب وأدونيس بخاصة بينما تستدعى الشخصية الأسطورية أو الأسطورة داخل نظرية جزئية عند صلاح عبد الصبور وأمل دنقل وعفيفي مطر.

وقد أدت الأدوات الدرامية وتجلياتها المعاصرة إلى تكثيف النص الشعري واحتوائه على مستويات عديدة . لتعطى جرعة إيحاء من ناحية وتعمق بنية النص من ناحية أخرى . لكنها أحيانا كانت تؤدى إلى الغموض - كما في بعض نصوص أدونيس وعفيفي مطر - أو إلى التعقيد والتشابك الشديد . وان جنحت القصيدة إلى الوضوح الشعري عند احمد عبد المعطى حجازي ، وصلاح عبد الصبور، وأمل دنقل ، ومحمود درويش .

وبذلك يقوم التجديد والمعاصرة في القصيدة العربية بنوع من التحديث يلائم النقلة الاجتماعية والسياسية والجمالية التي أصابت الشاعر أولا . وتجلت في القصيدة ثانيا . وان كانت القصيدة قد انحرفت في بعض إبداعاتها إلى تجديد شكلي ، يعتمد على شكل الكتابة كما يتضح في شعر الجيل التالي . وهو ما يمكن أن نطلق علية التجديد البصري : الذي يهتم بتقسيم القصيدة المعاصرة إلى وحدات أو فقرات جانبية ، ووضع علامات مماثلة بين الجمل الشعرية.

وأحيانا تستخدم القصيدة المعاصرة تقنية -السرد - والوصف النثري وهو نوع من التدخل المباشر للمبدع ، لتوجيه المتلقى ، وأخيرا نجد وضع أشكال هندسية أو وضع إطار شكلي حول كلمة أو جملة أو مقطع أو هامش في نهاية الصفحة.

وهنا نستطيع أن نقول: إن القصيدة العربية ، قد احتوت نوعين من التجديد ، أحدهما جوهري يدخل في تركيب القصيدة ويطورها ، وثانيهما : تطور وتجديد شكلي عرضي لن يستمر في تشكيل القصيدة . وفى الوقت نفسه نلمح تواصلا دائما مع الموروث الشعري والجمالي والتاريخي والعقائدي بلا توقف . بحيث تبدو القصيدة المعاصرة متجددة بين كل فترة وأخرى ، وفق الحقائق التاريخية والاجتماعية المتطورة .

ولقد استوعب الشعر العربي ، جوهر التجديد والتحديث ، وحصلت القصيدة المعاصرة ، الرؤية الجديدة ، وشكلت نفسها تشيكلا جماليا يتناسب مع النقلة العاصرة في الحياة ، والفكر ، والإبداع العربي .

لذلك لاقت هذه القصيدة عنتا من معاصرين لها ، ينتمون إلى جيل سابق ، إلا وهو جيل الرومانسيين ، خاصة ومن اعتنى منهم بالتنظير لمدرسة ، كمدرسة الديوان الرومانسية وعلى رأسهم العقاد .

إذ تجلى رفض - العقاد - لشعر التفعلية - في مصر - في رفضه لقصائدهم ، ومحاولة إقصائها عن أن تمثل الشعر العربي المعاصر ، وهو أمر يذكر معه رد الدكتور مندور [١٠] ، ورد الشعراء المعاصرين أنفسهم بإبداعهم الذي يطرح التقنية والرؤية الرومانسية إلى راوية بعيدة ، في محاولة لتصدرا لقصيدة المعاصرة - الحرة - لبؤرة الاهتمام حيث كانت انعكاسا أمينا للواقع العربي من ناحية ، وكانت نقلة جمالية وتشكيلية بالنسبة للقصيدة العربية تجاوبت مع محاولات التجديد الرائدة في العراق ( السياب ، نازك ) وفى الشام ( مدرسة أدونيس الشعرية ) والمغرب العربي والأجيال التي تلت هؤلاء الرواد .

وبسب التطور الذي يصيب عناصر الظاهرة الشعرية: المبدع والمتلقي والنص والواقع يكون التراث جوهر الصراع بين هذه العناصر إلى جانب صراع الأجيال والمدارس والمذاهب. وإذ رغم تعاصر الأجيال والمدارس والنظريات، فان واحدة منها لابد أن تتسيد، في حين تظل الأخريات تتصارع حتى يحس القديم أن زمن الجديد قد حل فيستمسك بما هو فيه - أو يتواصل معه، كما كان هو حين تصارع مع المدارس والنظريات والأفكار السابقة علية، والمعاصرة له.

وإذا نظرنا إلى شعر التفعلية بما ألمحنا إليه من خصائص في الواحدة السابقة من هذا الفصل، سنجد إنها - رغم خروجها من المدرسة الرومانسية - قد خرجت عليها في نفس الوقت. ومن ثم كان لابد أن تخوض معركة مع الجديد الذي تحول قديما، وهذا الجديد القديم، هو - في جوهره - تراث لمدرسة شعر التفعلية أيضا ،انضم إليه وعارضه في الوقت نفسه.

أي أن القصيدة الرومانسية أصبحت في نظر التفعيليين تراثا مضافا إلى التراث العربي، والقطعية معها غير مفيدة. ومن هنا تواصلت القصيدتان في البداية. إذ أخرجت الرومانسية قصيدة تفعيلة على يد محمود حسن إسماعيل، وعلى احمد باكثير، ومحمود فريد أبو حديد، وغيرهم، ولكنها قصيدة تفعيلة لرؤية رومانسية ذاتية.

أما قصيدة التفعيلة في ظل مذهب اليوت والوجودية والواقعية والسريالية فقد حملت أشياء جديدة، ورؤية جديدة أكثر عقلانية وموضوعية وحرفية من السابقة عليها. ولهذا بدا جيل الشعر التفعيلي بعد الحرب الثانية بالرد على مزاعم الرومانسيين، وتبيان التفعيلة في المفهوم المتطور الجديد.

وقد عكست قصيدة احمد عبد المعطى حجازي المهداة [11] جوهر الخلاف بين الجيلين (المدرستين) والتصرف في موسيقى القصيدة والاعتماد على التفعيلة من ناحية والتصرف في الأوزان والقوافي من ناحية أخرى .. إلى جانب رفض الرؤية الرومانسية للعالم ، والتي تتجه في مجملها إلى التشرنق حول الذات وجعلها محور العالم ، الأمر الذي يطغى فيه العنصر الذاتي (والغنائي) على موضوعية الحقائق ، وموضوعية العالم ، مما جعل الذات مفارقة للواقع في الغالب ، ومتجهة للتعبير عن الشعور بمطلقات وتجريدات ، خاصة في الموضوع الأثير لدى الرومانسيين(الحب /المرأة ) ، في صيغة تظهر تذلل للمحب وانكساره في الغالب.

ونجد في القصيدة حجازي تصويرا لتناقص الجيلين في قوله :

من أي بحر عصي الريح تطلبه

إن كنت تبكي عليه ، نحن نكتبه ..

(تعيش في عصرنا ضيفاً وتشمتنا!)/

(ص٢٤٣)

إنا بإيقاعه نشدو ونطربه ...

(ص ٤٢٥)

إنا بهذا الذي أعطى سنغلبه

مستفعلن فاعلن ، مستفعلن فعلن

(ص ٤٢٨)

ووراء هذا الرد الشعري على الخصم ، كان إنتاج شعراء جيل الخمسينات، يناقض الرؤى القديمة كلها. سواء أكانت رومانسية أم تقليدية ففي شعر

حجازي يبدو هذا التناقض المذهبي، كما في قصيدته "العام السادس عشر" (١٢) الذي يطرح فيها لحظة التحول من الرومانسية الحلمية إلى الحقيقة :

كنت أهوى هؤلاء الشعراء
أرتوي من دمعهم كل مساء
أتغنى معهم بالمستحيل/...
(ص١٠٠)

وأرى الحب ، شرودا وتهاويم وحزناً
والمحب الحق ، من يهوى ويغني
وعميق الحب ، حب لم يتم
(ص١٠١)

وتكشف لحظة التحول في هذه القصيدة - خاصة - عن تحول كيفي في الرؤية وفي التشكيل، كما يبدوا من توزيع التفعيلات على الأسطر الشعرية. ولو قرانا القصيدة كاملة ، وفي الرؤية الجديدة لموضوع الحب ، والعلاقة الخاصة بين الرجل والمرأة ، وهي العلاقة الأساسية في إنتاج الجيل السابق كما أشرنا . ويعلن هذا عن خلاف مع التراث الرومانسي بخاصة ، وفي مواضع محددة .ومن المنطلق نفسه ، نجد "صلاح عبد الصبور" يطرح الرؤية المناقضة للتقليديين حين يقارن بين الحب في هذا الزمان والحب في الزمان السابق :

الحب يا رفيقتي قد كان
في أول الزمان
يخضع للترتيب و الحسبان
نظرة ، فابتسامة ، فسلام ،
فكلام ، فموعد ، فلقاء
اليوم ، يا عجائب الزمان
قد يلتقي عاشقان
من قبل أن يبتسما ...
(ص٢٢)

فإذا وضعنا بيت - أحمد شوقي - في هذا السياق ، مصورا لفكر جيل أسبق . وجدنا البون يتسع بين مرحلتين فهمتها الحياة ، و العلاقة الاجتماعية وفق ما تمليه حقائق واقعها الموضوعي والفني و التراثي .

و تجدر الإشارة - هنا - إلى توزيع التفعيلات في قصيدتي عبد الصبور و حجازي ، بطريقة خالفت الطريقة التقليدية في المحافظة على شطري البيت عند ناجي وشوقي والعقاد ، وهم موضوع الخلاف في الاستشهادات الثلاثة السابقة.

ولم تنخدع القصيدة العربية في مصر بالتغيير الشكلي ، بل حاولت أن تحقق جوهر - التحديث - في الرؤية و التقنية . وكان إسهامها الراقي - في هذا السياق - هو تحويل القصيده الغنائية واحدة الصوت ، إلى قصيده غنائية متعددة لأصوات تأخذ في حسبانها الأطراف الأخرى ( الإنسان و الأشياء ) و تؤمن بالآخر كطرف في الحياة .

وإذا وضعنا اهتمام القصيدة المعاصرة بالمتلقي ، أمام عينينا فهمنا ما وراء سهولة العبارة ، والتخلي عن المعقد من الأساليب واتخاذ المعجم السهل من الثروة اللغوية . لان قضية التوصيل تفجر في الشعراء الرغبة في أن يكونوا مفهومين . لذلك أقول إن ما يشوب القصيدة الراهنة من غموض أو تعقيد أو عناية بشكليات عرضية هو من صنع الشاعر حتى وان اتخذ بعض الشعراء أسانيد نظرية أو تراثية ، لأنهم في هذه اللحظة يثبتون الزمان . ويفهمون جزءا منة ويهملون ( عن عمد ) بقية جوانبه وعلاقاته .

أما صلاح عبد الصبور ، فقد سار بالقصيدة المعاصرة غلى النقلة ، الأساسية التقى إليها البحث ، ولذلك نعده نموذجا لمعرفة العلاقة بين تطور القصيدة المعاصرة في علاقتها بحقائق التاريخ والجمال والمجتمع العربي ، وتوظيف التراث الإنساني .

فقد توجه عبد الصبور من بدايته الشعرية ، إلى الناس يحادثهم ، ويحاورهم ويتحدث عنهم، كما في ديوانه الأول "الناس في بلادي" [12] وقد وضع في هذا الديوان تعامله الخاص مع القصيدة ، مستفيدا من شكل المحاور المتعددة في النص ، وشكل السرد و "القص" والرواية.

وفى ديوانه الثاني "أقول لكم" كان توجهه للمخاطب يجره إلى الحديث عن الكلمة وقدسيتها وقدسية الإنسان ، فيكون الشاعر قديسا لأنه يتحدث عن الكلمة (المقدسة) . ومن هذا الديوان يتبلور طرفا الصراع الأساسيان في شعر عبد الصبور مسرحة ، أعنى الصراع بين الكلمة والفعل ، وسوف تفصح هذة الثنائية الضدية ، عن نفسها في تجليات متعددة (كالحرف والسيف) ، (القول والفعل) ، (الشعر والقوة)، وفى كل الأحوال تنتهي الثنائية بالوقوف مع (الفعل) ، أو تحويل القول إلى فعل ، وقد صاغ هذة الثنائية في قصيدته "الكلمات" [13] في قوله :

جل جلالها الكلمة
ألم يرووا لكم في السفر أن الحق (قوال)
ولكني أقول لكم بأن الحق (فعال)
أقول لكم
بأن الفعل والقول جناحان عليان
وإن القلب إن غمغم
وأن الحق همهم
وأن الريح إن نقلت
فقد فعلت ، فقد فعلت

(ص١٧٤)

وهـى جـدل مـع الـتراث الـكلمـة في التراث الإنساني والديني منه بخاصة ولكنه يستهدي بجوهره.

وفي ديـوانه الـثالث "أحـلام الفـارس القـديم" يـستفيد عبد الصبور من تقنية الأصوات وتعدد المحاور. ويضيف إليها القناع التاريخي باستدعاء شكل الحكايـة، ففـي قـصيدة "المذكرات" وهي القصيدة التي بدأت في الكراسة الـرابعة مـن ديـوانه هـذا، وقـد شـكلها دون الاعتماد على قناعه التاريخي في الديوان الرابع "تأملات في زمن جريح".

ومـن الملاحـظ أن "جـو" الحكمـة، القداسـة، كـان وراء الارتـداد إلـى التاريخ ثم إلى التصوف، ومما تمليه الكتب المقدسة، وخلال الديوانين الثالث والـرابع نحـس اتجـاه الـشاعر إلى الغـوص في (الـتراث) ومـن خـلال ما نجده من تقنـيات شـعبية (كالـراوي والـسامع) ثم العلاقة الخاصة مع(الله) في شـكل نلمـح فيه توحد الشاعر، مع الراوي والقاص، ثم المسيح في أن يقول مخاطبا لله في قصيدته "أغنية إلى الله" (١٥).

لشـد مـا أوجعتنـي
ألـم أخلص، بعـد
أم تـــرى نسيتنـــي؟
الويـل لـي نسيتنـي
نسيتنـــي،
نسيتنـــي...

(ص٢٠٩،٢٠٨)

وقد انتهت هذه الرحلة كلها إلى "الحلم" في مرثية "عبد الناصر" أعني انتهت رحلة الدواوين الأربعة عام (١٩٧٠) بعد أن جنح عبد الصبور إلى قصيدة درامية تستفيد بكل التقنيات، ثم تستدعي القناع التاريخي والتراثي والصوفي على وجه الخصوص، المتمثل في "المسيح" علية السلام أو في بشر الحافي ليصل إلى أبواب المسرح الشعري في العام نفسه في مسرحيته المهمة "مأساة الحلاج" التي تؤكد على أن علاقة هذه المدرسة بالتراث كله هي علاقة بجوهره لا بمفرداته فحسب.

أما من ناحية ديوانيه الباقيين فلم يحملا جديدا. وإنما كانا تحصيلا لما مضى، وإن كنا نلمح إلى الخبرة اللغوية المهمة في ديوانه الأخير "الإبحار في الذاكرة".

هكذا يبدو التطور والتحديث في الآداب العامة والشعر بخاصة. مرهونا بما يقدمه كلاهما من وظائف تخدم البنية الثقافية الأم. كما تبدو الحداثة نشاطا عقليا ينشد الحركة، والتغيير، لتتلائم العلاقة بين الأدب/ الشعر/ والمجتمع / ذات البدع، الواقع/ التراث.

وبذلك تكشف الأصالة عن قدرتها على التثوير والتجديد، بامتصاص ما يتجانس مع عناصرها، ولفظ ما دون ذلك، في جدل لا يتوقف إلا مع توقف الحياة ذاتها.

ويمثل (التراث) هنا معينا لا ينفد للتأصيل والتجديد، يضاف إليه عامل الزمن وبعده النسبي في كل مرحلة من مراحل تطور الأدب أو الثقافة بوجه عام. والعامل الحاسم في الاستفادة من هذا التراث، وهو منهج النظر إليه، ونوع الخبرات التى نحتاجها منه.

ولذلك، لابد أن يتطلع الفكر والثقافة كلاهما إلى خارج دائرتهما القومية أن ليصل الأدب من خلال تطلعهما إلى العالمية، وهو أمر يفرضه علينا الواقع العالمي، لما يحمله من وسائل اتصال حديثة قضت على النمط الحضاري المغلق، بل في كل مكان إلى الأخذ من المنهل المتقدم وإلا فرض عليه التخلف.

وبعد، فالحداثة نشاط عقلي فعال، لابد أن يغذيه اتجاه عقلي أو ديمقراطي لتتوجه العناصر المتعددة إلى سياق الوحدة من خلال التعدد، وحتى يعطى هذا الاتجاه العقلاني الديمقراطي فرصة. لاتساع الأفق في النظر إلى التراث، وفي فهم المعاصرة والتحديث، الأمر الذي يرتبط بين التجديد وحركة العقل والواقع معا ويوظفهما في تشكيل استراتيجية للقول، أو للخطاب العربي في كل تجلياته.

## هوامش الفصل الثالث

١ـ عبد المنعم تليمة ، مقدمة في نظرية الأدب ،ص ٢١٤.

٢ـ عبد المنعم تليمة ، مدخل إلى عالم الجمال الأدبي ، دار الثقافة سنة ١٩٧٨، ص٢٥.

Chomsky. Noam, aspects of the theory of syntax Cambridge. The M.I.T press, P.P.

٤ ـ جلال الخياط ، الأصول الدرامية في الشعر العربي ، العراق ، وزارة الثقافة ، دار الرشيد ١٩٨٢ ، ص١٩.

٥ـ رولان بارت : الدرجة الصفر في الكتابة ، ترجمة محمد برادة ،الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، دار الطليعة- بيروت ، نوفمبر ١٩٨٢ ، ص٢٦.

٦ـ أدونيس ، زمن الشعر ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٥م ، ص٩.

٧ـ عبد المنعم تليمة ، مداخل إلى علم الجمال الأدبي ، ص٧٢.

٨ـ كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي ، ص٨١.

٩ـ محمد مندور ، مقال "بين العقاد والعنتيل" جريدة الشعب ، عدد ٢٧ يناير ١٩٥٧م . وهو مقال يحوي أحد تجليات الأزمة بين الجيلين ووقوف مندور مع الشعر "الحر"

١٠ـ أحمد عبد المعطي حجازي ،مدينة بلا قلب ، ص١٠٠،١٠٥ الأعمال الكاملة ، دار العودة ، بيروت جـ٢ ص ١٨٢، والقصيدة بتاريخ يناير ١٩٥٦ .

١٢ ـ نعتمد على الأعمال الكاملة لصلاح عبد الصبور ، طبعة دار العودة بيروت١٩٧٢. لذلك سوف نشير الى اسم الديوان فقط ، كذلك في المسرح .انظر هنا : "أحلام الفارس القديم" ص ٢١٩،٢٢٢ .

١٣ـ صلاح عبد الصبور ، "الناس في بلادي"

١٤ـ صلاح عبد الصبور ، أقول لكم ص١٧٤ ، وانظر ديوانه السابق "الناس في بلادي" قصيدة "الألفاظ" ص١٢٠/١٢٢.

١٥ ـ صلاح عبد الصبور ، أحلام الفارس القديم ص٢٠٨،٢٠٩ .

## أولا : المصادر

### دواوين الشعر القديم


١ـ **امرئ القيس**، ديوان امرئ القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف، الطبعة الرابعة .

٢ـ **أبو تمام** ، ديوان أبي تمام شرح الخطيب التبريزي ، تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف ، الطبعة الخامسة ، جـ ، ١،٢،٣،٤.

٣ـ **أبو الطيب المتنبي**، ديوان المتنبي شرح عبد الرحمن البرقوقي ، دار الكتاب العربي، بيروت ، ١٩٨٠، أربعة أجزاء .

٤ـ **أبو العلاء المعري** ـ شرح سقط الزند ، إشراف طه حسين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٦. مصورة عن طبقة دار الكتب ، ١٩٤٥.

• شرح المختار من لزوميات أبي العلاء ، شرح السيد البطليوسي ، تحقيق حامد عبد المجيد ، مطبعة دار الكتب ، ١٩٧٠ . قسمان .

٥ ـ **أبو نواس** ، ديوان أبي نواس ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٧٨.

٦ ـ **البحتري** ، ديوان البحتري ، خمسة أجزاء ، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف ، الطبعة الثالثة .

٧ ـ **حسان بن ثابت** ، ديوان حسان بن ثابت تحقيق سيد حنفي حسنين الطبعة الثانية ، دار المعارف ، ١٩٨٣.

٨ ـ **رفاعة الطهطاوي** ، ديوان رفاعة الطهطاوي جمع وتحقيق طه وادي ، دار المعارف ، ١٩٨٤.

٩ـ **الزوزني**، شرح المعلقات السبع ، مكتبة محمد على صبيح ، بدون .

١٠ـ **الشنفرى**، ديوان الشنفرى ، جمع وتحقيق وشرح ، إميل بديع ، دار الكتاب العربي ، بيروت ١٩٩١.

١١ـ **عمر بن أبي ربيعة** ، ديوان عمر بن أبي ربيعة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨.

١٢ـ موسوعة الشعر العربي ، مطبوعات دار الشعب ، ١٩٧٠.

١٣ـ إبـراهيم عـبد القـادر المازنـي، ديـوان المازنـي، مراجعة محمود عماد، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب.

١٤ـ إبراهيم ناجي، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠.

١٥ـ أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، الدار التونسية للنشر، بدون،

١٦ـ أحمد شوقي، الشوقيات، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة ١٩٧٠

١٧ـ أحمـد عـبد المعطـي حجـازي، الأعمـال الكـاملـة، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٢.

١٨ـ أدونيس، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧١.

١٩ـ أمل دنقل، الأعمال الكاملة، طبعة روزا اليوسف، ١٩٨٣.

٢٠ـ بدر شاكر السياب، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧١.

٢١ـ حـافظ إبـراهيم، ديـوان حـافظ إبـراهيم، ضـبط أحمـد أمـين وآخـرين. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠.

٢٢ـ خليل مطران، ديوان الخليل، دار مارون عبود، بيروت، ١٩٧٥.

٢٣ـ صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢.

٢٤ـ عـباس محمـود العقـاد، الأعمـال الكـاملة، عشرة أجزاء، المكتبة المصرية، بيروت، بدون.

٢٥ـ عـبد الـرحمن شـكري، ديـوان شـكري، جمعـه وحققـه، نـيقولا يوسف، توزيع المعارف، الإسكندرية، الطبعة الأولى، ١٩٦٠.

٢٦ـ على محمود طه، ديوان على محمود طه، دار العودة، بيروت ١٩٨٢.

٢٧ـ محمـود سـامي الـبارودي، ديـوان محمـود سـامي الـبارودي، حققـه محمـد شـفيق معروف، وعلى الجارم، تقديم جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بالتعاون مع مؤسسة البابطين، ١٩٩٢.

٢٨ـ مجموعة الرابطة القلمية، دار صادر، بيروت، ١٩٦٤.

ثانيا: **المراجع العربية**


٢٩- **إبراهيم السعافين** ، مدرسة الإحياء والتراث ، دار الأندلس، الطبعة الأولى ١٩٨١.

٣٠- **ابن اياس الحنفي** ، بدائع الزهور ، تحقيق محمد مصطفى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٢.

٣١- **ابن خلدون** ، المقدمة ، دار القلم ، الطبعة الخامسة ، بيروت ١٩٨٤.

٣٢- **ابن سلام الجمحي** ، طبقات فحول الشعراء ، جـ١ ، جـ٢ ، مطبعة الخانجي ، القاهرة ، بدون .

٣٣- **ابن طباطبا العلوي** ، عيار الشعر ، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع ، مكتبة الخانجي ، القاهرة .

٣٤- **ابن قتيبة** ، تأويل مشكل القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار التراث، الطبعة الثانية ، ١٩٧٣.

٣٥- **ابن منظور** ، لسان العرب ، طبعة دار المعارف ، بدون .

٣٦- **أبو هلال العسكري** ، الصناعتين ، حققه مفيد قسيحة ، دار الكتب العلمية، الطبعة الثانية ، بيروت ، ١٩٨٤.

٣٧ – **أحمد شوقي** ، شيطان بنتاؤر ، تحقيق محمد سعيد العريان ، المكتبة التجارية الكبرى ، الطبعة الثانية ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، ١٩٥٢.

٣٨- **أحمد عتمان** ، التراث الإغريقي تراثا إنسانيا عالميا ، سلسلة عالم المعرفة الكويت ، سبتمبر ، ١٩٧٨.

٣٩- **أدونيس**، زمن الشعر ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧٥.

- الثابت والمتحول ، جـ٣ صدمة الحداثة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٨.
- مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، الطبعة الرابعة ، بيروت ، ١٩٨٣

٤٠- **جابر عصفور** - مفهوم الشعر ، دراسة في التراث النقدي ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٨.

- قراءة التراث النقدي ، دار سعاد الصباح الطبعة الأولى ، ١٩٩٢.

• هوامش على دفتر التنوير، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، المغرب، الدار البيضاء، ١٩٩٤.

٤١- **الجاحظ**، البيان والتبين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، الطبعة الخامسة، القاهرة، ١٩٨٥.

٤٢- **جلال الخياط**، الأصول الدرامية في الشعر العربي، وزارة الثقافة، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢.

٤٣- **جورجي زيدان**، تاريخ آداب اللغة العربية، دار الهلال، بدون.

٤٤- **حازم القرطاجني**، منهاج البغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق، محمد الحبيب بن خوجة، دار المغرب الإسلامي، الطبعة الثالثة، ١٩٨٦.

٤٥- **زكريا إبراهيم**، الفنان والإنسان، مكتبة غريب، الطبعة الأولى ١٩٧٢.

٤٦- **زكي نجيب محمود**، المعقول واللامعقول، دار الشروق، الطبعة الرابعة ١٩٧٨.

٤٧- **شكري عياد**، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، سبتمبر، ١٩٩٢.

٤٨- **شوقي ضيف**- العصر العباسي الأول، دار المعارف، الطبعة السابعة،١٩٧٨.

• العصر الإسلامي، دار المعارف، الطبعة الثامنة، ١٩٧٨.

• التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف الطبعة السادسة ١٩٧٧.

• الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور، دار المعارف، ١٩٧٧.

• البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، الطبعة الثالثة، ١٩٧٦.

• عصر الدول والإمارات (مصر) دار المعارف، الطبعة الثانية ١٩٩٠.

٤٩- **طه حسين**، حديث الأربعاء، دار المعارف، الطبعة الحادية عشر.

٥٠- **طه وادي**، ديوان رفاعة الطهطاوي، دار المعارف، الطبعة الثانية ١٩٩٢

٥١- **عبد العظيم أنيس** و(**محمود أمين العالم**)، في الثقافة المصرية، دار الثقافة الجديدة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٩.

٥٢ـ عبد الرحمن بدوي ، أرسطو عند العرب ، وكالة المطبوعات ، الكويت الطبعة الثانية .

٥٣ـ عبد الرحمن الجبرتي ، عجائب الآثار في التراجم والأخبار ، مطبعة الأنوار المحمدية ، القاهرة ، بدون .

٥٤ـ عبد المحسن طه بدر ، التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩١.

٥٥ـ عبد المنعم تليمة ـ مقدمة في نظرية الأدب ، دار الثقافة للطباعة والنشر، الطبعة الثانية ، القاهرة .

- مدخل إلى علم الجمال الأدبي ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، ١٩٧٨.

٥٦ـ قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ، ١٩٧٩.

٥٧ـ القلقشندي ، صبح الأعشى في صناعة الإنشا ، شرح محمد حسين شمس الدين ، دار الباز للنشر والتوزيع ، مكة، ودار الكتب العلمية ، بيروت، الطبعة الأولى ، ١٩٧٨.

٥٨ـ كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٧٨.

٥٩ـ محمد السعيد عبد المؤمن

- العلاقات الأدبية بين الصفويين والعثمانيين في القرن العاشر الهجري، ١٩٧٨.
- الظواهر الأدبية في العصر الصفوي ، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧١.

٦٠ـ محمد عزيزة ، الإسلام والمسرح ، ترجمة رفيق الصبان ، كتاب الهلال ،أبريل ، ١٩٧٨.

٦١ـ محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار نهضة مصر ، القاهرة، بدون .

٦٢ـ محمد مصطفى بدوي ، كولردج ، دار المعارف ، سلسلة نوابغ الفكر الغربي ، بدون .

٦٣ـ **محمود إسماعيل** ، سوسيولوجيا الفكر الإسلامي ، محاولة تنظير، طور الازدهار ، جـ١ ، وطور التكوين جـ٢ ، دار الثقافة، الدار البيضاء ، المغرب ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٠.

٦٤ـ **محمود الربيعي** ، في نقد الشعر ، دار المعارف ، الطبعة الثالثة ١٩٧٥.

٦٥ـ **محمود على مكي** ، الشعر الغنائي ، ضمن كتاب : أثر العرب والإسلام في النهضة الأوروبية ، إشراف مركز تبادل القيم الثقافية، اليونسكو ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧.

٦٦ـ **مصطفى سويف** ، الأسس النفسية للإبداع الفني ، في الشعر خاصة ، دار المعارف ، بدون .

٦٧ـ **مصطفى صادق الرافعي** ، تاريخ آداب العرب ، دار الكتاب العربي ،بيروت ، ١٩٧٤.

٦٨ـ **ميخائيل نعيمة** ، في الغربال الجديد ، مؤسسة نوفل ، الطبعة الرابعة ، بيروت ، ١٩٨٨.

٦٩ـ **نصر الدين صالح** ، الشعر في كتب الجبرتي التاريخية ، رسالة ماجستير آداب القاهرة ، ١٩٨٦.

٧٠ـ **النعمان القاضي** ـ شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٥.

٧١ـ **يوسف خليف** ـ حياة الشعر في الكوفة ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٨.

• في الشعر الأموي ، دراسة في البيئات، مكتبة غريب، القاهرة، بدون.

ثالثا: **المراجع المترجمة إلى العربية**

٧٢- **آدم متز** ، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري ، ترجمة محمد أبو ريدة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩.

٧٣- **أرسطو** ، فن الشعر ، تحقيق وترجمة عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، بدون .

٧٤- **أرمان كوفيليه** ، مدخل إلى علم الاجتماع ، ترجمة نبيه صقر ، الطبعة الثانية ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٨٠.

٧٥- **أفلاطون** - المحاورات ، تعريب زكي نجيب محمود ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٦٦ .

• **الجكهورية**، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٥٨

٧٦- **الكسندرو روشكا** ، الإبداع العام والخاص ، ترجمة غسان عبد الحي أبو فخر ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ديسمبر ، ١٩٨٩ .

٧٧- **بوشنسكي** ، الفلسفة المعاصرة في أوروبا ، ترجمة عوت قرني ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، سبتمبر ، ١٩٩٢ .

٧٨- **توماس مونرو** ، التطور في الفنون ، ترجمة محمد على أبو ريدة ولويس اسكندر جرجس ، وعبد العزيز توفيق جاويد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، جـ٢ ، ١٩٧٢ .

٧٩- **جان دوفينيو** ، سوسيولوجيا الفن ، ترجمة هدى بركات ، منشورات عويدات ، الطبعة الأولى ، بيروت ، ١٩٨٢ .

٨٠- **رامان سلدن** ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة جابر عصفور ، دار الفكر للدراسات والنشر ، ١٩٩١ .

٨١- رتشاردز، العلم والشعر، ترجمة مصطفى بدوي، مراجعة سهير القلماوي، مكتبة الأنجلو، القاهرة، بدون(سلسلة الألف كتاب رقم ٢٥٦).

٨٢- روبيرا سكاربيت، سوسيولوجيا الأدب، ترجمة آمال أنطون عرموني، منشورات عويدات، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٨٧.

٨٣- رينيه ويلك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة الكويت، فبراير، ١٩٨٧.

٨٤- عبد الوهاب المسيري، ومحمد علي زيد، ترجما، الرومانتيكية في الأدب الإنجليزي (مختارات) سلسلة الألف كتاب، ٥١٥، مؤسسة سجل العرب، ١٩٦٤.

٨٥- كولردج، سيرة أدبية، ترجمة عبد الحكيم حسان، دار المعارف، ١٩٧١.

٨٦- ماثيسن، ت، اس اليوت الشاعر الناقد، ترجمة إحسان عباس، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت، نيويورك، ١٩٦٥.

## دوريات ومعاجم

٨٧- جابر عصفور، الشاعر الحكيم، مجلة فصول، ع٢، م٢، ١٩٨٢.

٨٨- محمد عزيزة، آلام الحسين، مجلة الهلال، يناير، ١٩٧١.

٨٩- مجمع اللغة العربية، معجم ألفاظ القرآن الكريم.

## مراجع أجنبية

Chomsky. Noam, aspects of the theory of syntax Cambridge. The M.I.T press, P.P.

# المحتويات

رقم الايداع بدار الكتب المصرية
٩٥/٥٠٢٤
الترقيم الدولى I.S.B.N.
977 - 5547 - 10 - 5